





LA CURIOSITÉ

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER et Cᵉ, rue Mazarine, 30.

LA CURIOSITÉ

COLLECTIONS

FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

CABINETS D'AMATEURS

BIOGRAPHIES

PAR

M. L. CLÉMENT DE RIS

ATTACHÉ A LA CONSERVATION DES MUSÉES IMPÉRIAUX

PARIS

LIBRAIRIE Ve JULES RENOUARD

6, RUE DE TOURNON, 6

1864

Ce n'est point un livre spécial que j'ai eu l'intention d'écrire, encore moins un traité complet. La matière est si variée et si étendue, elle embrasse tant de divisions dont les limites sont si vagues, qu'un pareil projet me paraît irréalisable. La tentative seule exigerait une masse d'études et de connaissances à faire réfléchir les plus téméraires.

Mais avec le goût chaque jour plus prononcé du public pour toutes les branches de *la Curiosité*, j'ai pensé qu'il pourrait ne pas être inutile de réunir les travaux publiés à diverses époques sur quelques-unes de ces branches. Les fonctions que j'ai l'honneur de remplir auprès du Musée le plus riche et le plus varié du monde, les visites qu'il m'a été permis de faire dans la plupart des collections étrangères, m'ont peut-

être rendu plus familières qu'à d'autres des questions qui tiennent aujourd'hui une place importante dans les loisirs de chacun, et qui, depuis longtemps, m'offrent un attrait que les années n'affaiblissent pas. Je me suis efforcé, dans les pages suivantes, de donner une idée exacte de ce que j'ai appris et de ce que j'ai vu, sans enthousiasme irréfléchi et sans injuste prévention. En un mot, faire un catalogue précis, raisonné et sans aridité; telles sont mes prétentions. Elles ne vont pas plus loin. Si elles sont exagérées, le public le dira.

Novembre 1863.

TABLE

I

LA CURIOSITÉ

Curiosité, — voilà un mot plus facile à comprendre qu'à définir. L'image qu'il éveille est familière à tous, et pourtant peu de personnes pourraient expliquer ce que l'on entend par cette expression, et jusqu'où s'étendent les limites de son acception. Du temps de La Bruyère, qui a consacré aux curieux la moitié d'un chapitre où il raille leurs ridicules et leurs manies, on entendait tout possesseur d'une collection quelconque de choses rares plutôt que belles, en quelque genre que ce fût : fruits, insectes, oiseaux, coquilles, livres, meubles, estampes. Le portrait, *le caractère* de l'amateur de prunes est une œuvre achevée. Le moraliste y voit une passion aveugle, égoïste, une manie, un sacrifice à la mode, et sous son pinceau, le curieux devient un être parfaitement ridicule, vaniteux et exclusif. Sous le nom de *Damocède*, l'abbé de

Marolles, le fameux amateur d'estampes, est pincé jusqu'au sang. Plus tard, l'acception de ce terme perd un peu de cette idée de ridicule, et semble se circonscrire au collectionneur spécial d'objets ayant rapport à l'art. « Ce célèbre *curieux*, dit Mariette « en parlant de Crozat, s'étoit borné à ne placer « dans son cabinet que des morceaux qui étoient « du ressort du dessin[1]. » Le Dictionnaire de Trévoux (édit. de 1771) précise encore plus l'acception du mot *Curiosité :* « Ce mot, principalement au « pluriel, est souvent synonyme de choses rares et « curieuses, en fait de tableaux, de dessins, d'es- « tampes, marbres, bronzes, médailles, etc., etc.; « *res singulares*, *eximiæ*, *raræ*. Il y a à Paris plu- « sieurs cabinets de curiosités. Il se prend aussi « pour la recherche des curiosités; il est reçu parmi « les amateurs des arts. On dit familièrement : Com- « ment va la curiosité? Les brocanteurs s'assemblent « pour trafiquer entre eux, et ils appellent cela : se « trouver à la curiosité. » Les brocanteurs sont moins puristes de nos jours; ils disent tout simplement aller à la vente. Après quoi ces honnêtes gens font la révision, c'est-à-dire une seconde vente entre eux qui égalise la valeur des objets et les empêche de tomber à trop bas prix. C'est en somme le

1. *Avis* en tête du *Catalogue Crozat,* par Mariette.

consommateur qui paye les frais de cette singulière justice distributive.

Enfin le Dictionnaire de l'Académie[1] se prononce ainsi : « Curiosité. — Il se dit quelquefois du goût « qui porte à rechercher les objets curieux, rares, « nouveaux, etc. *Objets de curiosité ; donner dans « la curiosité :* cette dernière phrase a vieilli. Il « se dit également des choses rares, nouvelles, « curieuses, et dans ce sens, il ne s'emploie guère « qu'au pluriel : Un cabinet plein de curiosités. « Magasin de curiosités. »

On peut donc définir *la Curiosité* : 1° au moral, un mélange de sentiments de curiosité, de goût et d'amour-propre, qui pousse à rechercher et à acquérir des objets singuliers, artistiques et rares ; 2° dans le sens matériel, la réunion des produits que cette recherche a pour objet. La condition *sine qua non* pour mériter le titre de curieux est que tous les objets recherchés offrent un intérêt d'art quelconque, un mérite de main-d'œuvre indépendant de la matière. Ainsi les collectionneurs de minéraux, de coléoptères, de lépidoptères, d'herbes, de coquilles, bien que satisfaisant leur curiosité dans le sens propre, ne sont cependant pas des curieux comme nous l'entendons. Leurs collections sont sur-

1. Édition de 1835.

tout faites au point de vue scientifique. Il en est de même des amateurs de médailles, de monnaies, de jetons, de sceaux ou de chartes, des curieux de numismatique et de sphragistique, qui rendent à l'histoire des services signalés, mais n'intéressent l'art que par occasion. Je le répète : le mérite d'art doit être la valeur dominante. On comprend combien le champ est vaste et combien ses limites sont élastiques. Il ne faut pas non plus faire figurer sous cette dénomination ces réunions d'objets formées par la bizarrerie du goût ou l'extravagance de la vanité. Il y a dans la curiosité comme dans la bibliophilie des amateurs de bouquins. Cela devient une manie, une rage, une maladie, mais ce n'est pas un goût. J'ai connu des collectionneurs de bouchons, de plumes, d'épingles, de clous ; tout le monde a vu à Bruxelles la collection de boutons acquise 12,000 livres par un prince d'Aremberg. Les enfants et les grandes personnes, hélas! qui courent après les timbres-poste ne seront jamais des curieux. Tombée dans ce bas-fonds, la curiosité rentre dans la médecine expérimentale. On en devient fou souvent et l'on en meurt quelquefois. Je ne m'occupe que des curiosités qui sont un charme pour l'imagination, une distraction pour l'esprit, un sujet d'étude et d'exercice pour le goût, dans ce qu'il offre de plus délicat et de plus élégant. Je passerai en revue, sans y insister,

tous les objets livrés par l'industrie à l'art, et ornés par celui-ci de façon à faire disparaître complétement la valeur intrinsèque sous la valeur fictive; tels que les armes, les meubles, les faïences, les porcelaines, la verrerie, les émaux, les laques, les ivoires, les bronzes, les bois sculptés, les boîtes ornées, les pierres gravées, les bijoux, l'orfévrerie, la chinoiserie; c'est-à-dire l'art s'exprimant sur des objets d'un petit volume : la curiosité en un mot. Je n'ai nullement la prétention de composer des traités spéciaux sur chacun de ces objets. Je désire donner un aperçu des principales collections de ces objets dont le goût est devenu de nos jours presque un besoin. Besoin étrange, qui soulève de graves questions de civilisation, besoin dont je regrette l'aveugle satisfaction avec tous ceux qui souffrent de voir l'art se vulgariser, mais enfin besoin réel, fait accompli qu'il faut accepter bon gré mal gré, qu'il serait puéril d'entraver, et qu'il peut être utile de diriger.

Toutes les civilisations extrêmes ont eu le goût de la curiosité, et, j'en suis fâché pour notre amour-propre, nous ne faisons que suivre de bien loin les traditions de l'ancien monde. Les particuliers d'Athènes, les proconsuls de Rome, avec leurs richesses qui nous paraissent fabuleuses, eussent probablement souri de pitié à voir les cabinets de nos modernes collectionneurs. Je ne suis pas bien

sûr qu'Hippocrate ne fut pas un curieux, et qu'en lui envoyant ses présents, Artaxercès n'ait pas espéré tenter le goût du collectionneur bien plus que la cupidité de l'homme. A ce compte, et si, parmi les dons refusés si noblement par le pauvre médecin, figurait quelque belle statuette en or émaillé ou quelque délicate aiguière en faïence de Perse, le patriotisme du citoyen se doublerait du désintéressement au moins aussi rare de l'amateur. Les Romains, avec leur civilisation pléthorique, poussaient la rage de la curiosité jusqu'au massacre sur une grande échelle. C'est le véritable motif de la condamnation de Verrès, et il est tout simple que Cicéron, qui était lui-même un curieux, se soit montré aussi âpre contre un rival. Il y a évidemment dans ce procès, dont nous n'avons pas toutes les pièces, puisque Hortensius, l'avocat de Verrès, ne voulut pas répliquer, un dessous de cartes qui échappe à la postérité. La quatrième harangue de Cicéron, *de Signis*, contient une énumération des tableaux, statues, vases murrhins (on ne sait pas ce que c'est), vases étrusques, etc., qui, tout en faisant honneur aux connaissances spéciales de l'ambitieux avocat, permet de croire qu'il se glissait plus que du dépit dans son plaidoyer. Cicéron n'aurait-il pas regardé la Sicile comme un nid de curiosités, et, prévenu par Verrès, ne lui aura-t-il pas fait payer cher ses espérances

déçues? Je consulterai à cet égard l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce quatrième factum a permis à un érudit, l'abbé Tréguier, de reconstituer dans un mémoire des plus curieux ce qu'il appelle judicieusement : la *galerie de Verrès*. Elle était d'une magnificence à troubler l'imagination, et je renvoie à l'intéressante Notice de l'abbé Tréguier ceux qui voudraient se faire une idée de la richesse d'un curieux romain quatre-vingts ans avant J.-C. On sait que le roi de Pont, Mithridate, possédait une collection de vases unique par sa richesse, et je n'attribue les victoires de Lucullus qu'au désir de l'élégant général romain, de rapporter comme dépouille à Rome le merveilleux cabinet de son adversaire. Que sont devenues ces splendeurs? Attila, Alaric, Genséric, Odoacre, Henri IV, Frédéric II, Rienzi, le connétable de Bourbon, le savent. Cependant, avec beaucoup d'imagination on peut admettre que les deux vases en agate onyx orientale du musée des bijoux au Louvre, qui proviennent du Trésor de Saint-Denis, et qui sont d'un travail italien contemporain de Verrès, faisaient partie de sa collection. Ils sont estimés 100,000 fr. pièce.

L'invasion des Barbares et la chute de l'empire romain n'arrêtèrent pas ce goût, l'anecdote du vase de Soissons le démontre. Clovis avait peut-être une

collection d'orfévreries dont l'histoire aura perdu la trace. Mais elles le circonscrivirent et le spécialisèrent aux évêques et aux établissements religieux. Les prêtres et les moines au moyen âge ont sauvé la curiosité comme ils ont sauvé l'agriculture, la science, la littérature et les arts. Les Trésors des abbayes de Saint-Martin de Tours, de Monza, de Saint-Gall, de Saint-Denis, étaient des musées que la foi religieuse élevait à l'art. Beaucoup des catalogues de ces Trésors nous ont été conservés. Le savant don Michel Félibien a composé un gros in-4° avec l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*[1], dans lequel la description du Trésor n'est pas une des parties les moins curieuses à consulter. Cette description remplit tout le chapitre III de la seconde partie, et est accompagnée de six planches contenant cent dix objets parmi lesquels le beau vase donné par Charles le Chauve, et quantité d'autres vases, reliquaires, pièces d'orfévrerie dont les principales dataient de l'abbé Suger[2]. En lisant les pages du docte Félibien, on peut se rendre compte du soin et du goût qu'apportaient les religieux à la conservation et à l'accroissement de leur *Trésor*. « On montre encore dans la

1. Paris, Frédéric Léonard. 1706. In-4° de 864 pages.

2. Tout ce qui reste de ces curiosités figure, soit au *Cabinet des Médailles* à la Bibliothèque impériale, soit au *Musée des Souverains* au Louvre.

« même salle du Trésor, ajoute le savant bénédictin, « un cabinet où sont plusieurs pièces curieuses et « que l'on pourra dans la suite augmenter de plu- « sieurs autres qui sont dans les armoires avec les « saintes reliques, afin de séparer autant qu'il se « peut le sacré du profane. »

La piété de saint Louis élève au treizième siècle, en construisant la Sainte-Chapelle, une redoutable concurrence au Trésor de Saint-Denis. Trois inventaires faits successivement à cent ans de distance : en 1341, en 1480 et en 1573, sont de véritables catalogues des objets d'art que contenait la sacristie et attestent l'importance toujours croissante de la collection de la Sainte-Chapelle, commencée par saint Louis. Le dernier, celui de 1573, et le seul écrit en français, a été publié intégralement par M. Douët-d'Arq, dans la *Revue archéologique* de 1848. Il comprend à peu près deux cent cinquante objets, parmi lesquels je citerai seulement, au n° 53 : « Ung beau grand camahieu, assis sur une table quarrée, » qui n'est autre que la fameuse agate de la Sainte-Chapelle, placée aujourd'hui au cabinet des médailles. Cette agate, d'un prix inestimable, passa pendant tout le moyen âge pour représenter le Triomphe de saint Joseph. C'est seulement au siècle dernier que l'on reconnut que le sujet traité par l'artiste était l'Apothéose d'Auguste. Les archives de la plu-

part des grands établissements religieux contiennent des énumérations non moins intéressantes et de la piété des fidèles et du goût qui présidait à leurs dons.

Les rois, les princes, les grands personnages ne restèrent pas en arrière de ce mouvement qui intéressait une qualité si essentiellement française, le goût; les inventaires récemment publiés en font foi. Sans vouloir fatiguer les lecteurs par une aride nomenclature, je citerai l'inventaire de Louis de France, duc d'Anjou, dressé de 1360 à 1368[1], et contenant 196 numéros; celui d'Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, datant de 1416[2]; celui de Marguerite d'Autriche, fille de Maximilien et de Marie de Bourgogne, dressé le 9 juillet 1523, et contenant 263 numéros[3] celui de Gabrielle d'Estrées[4]; enfin celui de Louise de Vaudemont, veuve de Henri III, dressé en 1606[5], par lequel s'ouvre le dix-septième siècle.

Ici les documents se pressent en foule et ne laissent aux recherches que l'embarras du choix. Henri IV était grand amateur de pierres gravées; il en mettait jusque sur la garde de son épée; il en attachait son pourpoint; il en boutonnait son haut-

1. Publié par le comte de Laborde. 1853.
2. Publié par M. Vallet de Viriville. 1858.
3. Publié par le comte de Laborde. 1850.
4. Publié par M. de Fréville. 1841.
5. Publié par le prince Galitzin. 1837.

de-chausses. « On lui parla du sieur Bagarris, gen-« tilhomme provençal. Il le fit venir à la cour en « 1608 ; et, cet antiquaire ayant eu un long entre-« tien à Fontainebleau avec Sa Majesté sur l'utilité « des médailles, le résultat fut que le roi achèterait « toutes celles que Bagarris lui présentait, ainsi que « ses autres antiques, parmi lesquelles étaient de « très-belles pierres gravées, et que, les joignant « aux débris du cabinet du roi et de celui de Cathe-« rine de Médicis, elles deviendraient la base d'un « nouveau cabinet qu'on chercherait à rendre le « plus complet qu'il serait possible, et qui, pour la « commodité du roi, serait logé dans le château de « Fontainebleau, où était déjà la bibliothèque royale. « Le roi prit d'avance à son service Bagarris, sous « le titre de garde de ses antiques, ou, comme il lui « plaît de se nommer lui-même, de *ciméliarque* de « Sa Majesté[1]. » Louis XIII, le premier tireur d'épée, le plus adroit chasseur de son royaume, recherchait les belles arquebuses, les épées à coquille élégante, les armes richement damasquinées. C'est dans son cabinet d'armes au Louvre, qu'il donna à Vitry l'ordre de tuer le maréchal d'Ancre. Un peu plus tard on sait quelles magnificences en tout genre le cardinal Mazarin avait réunies dans ses galeries,

1. Mariette. *Traité des pierres gravées*, t. II.

plus riches alors que celles du roi[1]. Son goût personnel se doublait ici des habitudes d'élégance et de somptuosité des riches princes italiens qu'il avait connus dans sa jeunesse. La grande Mademoiselle, dans ses Mémoires, nous a laissé la description d'une loterie tirée chez le cardinal en 1656, description qui donne un aperçu suffisant de ce que contenait son cabinet. Quant au cabinet même, c'est la galerie où sont déposés aujourd'hui les manuscrits de la Bibliothèque impériale. « M. le cardinal, écrit-elle, « agit d'une manière fort galante et fort extraor- « dinaire. Il pria à souper Leurs Majestés, Monsieur, « la reine d'Angleterre, la princesse sa fille et moi. « Nous trouvâmes son appartement fort ajusté. Il « mena les deux reines, la princesse d'Angleterre et « moi dans une galerie qui était toute pleine de ce « que l'on peut imaginer de pierreries et de bijoux, « de meubles, d'étoffes, de tout ce qu'il y a de joli « qui vient de Chine, de chandeliers en cristal, de « miroirs, tables et cabarets de toute manière ; de « vaisselle d'argent, de senteurs, gants, rubans, « éventails. Cette galerie était aussi remplie que les « boutiques de la foire, hors qu'il n'y avait rien de

1. Mgr le duc d'Aumale a retrouvé dans les papiers de la maison de Condé une copie de l'inventaire fait après la mort du cardinal. Il en a fait l'objet d'une très-remarquable publication sous ce titre : *Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin*. Londres : Wittingham et Wilkins. 1861.

« rebut; tout était choisi avec soin. On disait que « c'était pour faire une loterie qui ne coûterait rien. « Je ne le pouvais croire ; il y avait pour plus de cinq « cent mille livres de hardes et de nippes. Deux jours « après l'on tira la loterie. Il n'y avait point de billets « blancs ; il donna tout cela aux dames et aux sei- « gneurs de la cour. Le gros lot était un diamant de « quatre mille écus, que le sort donna à La Salle, « sous-lieutenant des gendarmes du roi. Cette galante « libéralité était extraordinaire, et je pense qu'on « n'avait jamais vu en France une telle magnificence.»

Léguées par testament au jeune Louis XIV, ces merveilles allèrent décorer dans le palais naissant de Versailles *le Cabinet des bijoux*, qui, sous le n° **137**, contient aujourd'hui les gouaches de Blarenberghe. Voici ce qu'en dit Piganiol de la Force : « Pour ne « pas revenir sur mes pas, je dirai qu'on entre par « cette pièce dans le Cabinet des bijoux, autrement « des médailles, et qu'on peut appeler cabinet de l'art « et de la magnificence, car on ne sait ce que l'on « admire le plus ici, ou l'or et l'azur prodigués, ou « la manière dont les ouvriers ont enrichi l'un et « l'autre. Ce cabinet est tout entouré de glaces, et « dans les niches il y a des gradins qui sont chargés « de bijoux, de même que quantité de consoles[1]. »

1. *Description de Versailles*, par Piganiol de la Force. 4e édit. Paris. 1719. 2 vol. in-12.

A partir de Louis XIV, le goût du faste qui dominait chez le souverain descend des princes aux riches particuliers. La curiosité prend rang parmi les ridicules, les railleries de La Bruyère en sont la preuve. Les cabinets s'augmentent et se multiplient dans une singulière et amusante proportion : Jabach, Florent le Comte, Michel de Marolles, la Palatine, mère du Régent, Boule. Puis le dix-huitième siècle arrive avec sa civilisation aiguisée. Les ventes répétées et de plus en plus fréquentes développent le goût ou la manie de la curiosité. Chacun se cantonne dans une spécialité à laquelle il donne de la valeur en la circonscrivant. Le premier volume du *Trésor de la Curiosité*, de M. Charles Blanc, ne contient pas moins de 184 indications de ventes, depuis celle de la comtesse de Verruc, le 27 mars 1737, jusqu'à celle de l'abbé de Juvigny en 1779, c'est-à-dire pendant quarante-deux ans. Citer parmi ces cent quatre-vingt-quatre noms ceux de Crozat, de Quentin de Lorangère, d'Angran de Fontpertuis, du comte de Vence, de M. de Julienne, du duc de Choiseul, de Mariette, de Blondel de Gagny, de Randon de Boisset, du prince de Conti, c'est rappeler à l'esprit de tous les plus grandes illustrations de la curiosité.

La Révolution ne devait pas calmer cette fureur. La perturbation qu'elle apporta dans les fortunes, en jetant sur le marché les héritages de familles en-

tières d'émigrés, fit immédiatement baisser les prix en même temps que les convoitises s'éveillaient. Les ventes furent nombreuses à cette époque ; les catalogues en font foi. Toutefois la France était trop pauvre pour profiter de cette abondance imprévue. Outre les moyens qui lui manquaient, elle n'avait ni le temps ni le goût de s'en occuper. Notre voisine l'Angleterre, qui était alors aussi riche que nous étions pauvres, aussi tranquille que nous étions agités, profita de cette dépréciation. C'est pendant les dix années de 1792 à 1802 que vinrent se former en France ces magnifiques collections anglaises, dont l'exposition de Manchester, toute somptueuse qu'elle fût, n'a fait connaître que la moindre partie. Toutefois, avant de mourir, l'ancien régime devait nous laisser un dernier document de sa richesse et de son goût, le suprême et le plus vertigineux de ses éblouissements, dans l'*Inventaire des bijoux, pierreries, tableaux, pierres gravées de la couronne*[1], rédigé en mai 1791 par les commissaires Bion, Christin et Delattre, députés à l'Assemblée nationale. Ce qu'à cette époque les armoires du Garde-Meuble contenaient de merveilles de tout genre, de toute dimension, de toute espèce, trouble l'imagination. Un mot le fera comprendre. L'estimation faite au

1. 2 vol. in-8°. Paris. Imprimerie nationale, 1791.

bas mot et à une époque où la valeur de l'argent était loin d'égaler celle de nos jours, cette estimation, dis-je, atteignit le chiffre exact de 29,449,469 livres, c'est-à-dire à peu près cinquante millions de notre monnaie ! En présence de ce résultat, et en songeant à tout ce que la main du temps et celle des hommes ont détruit depuis le commencement de la monarchie, à tout ce que ces deux dissolvants allaient détruire encore, on est étonné de la facilité merveilleuse avec laquelle les objets d'art sortent de notre sol et comblent, au bout de quelques années, les vides laissés par les révolutions. Il faut, en vérité, que nous soyons la nation artiste par excellence. Les objets d'art poussent en même temps que le blé, et le laboureur en retournant son sillon se préoccupe autant de le faire bien que de le faire bon. C'est l'irrésistible attrait en même temps que la supériorité de notre pays : *artifex Gallia.*

Mais notre sujet ne comporte pas ces graves considérations. Ce que nous avons voulu établir et prouver dès le début, c'est que le goût de la curiosité n'est pas nouveau chez nous. En cela, comme en tout, nous ne faisons que suivre nos aïeux dans une voie tracée d'avance. Ils ont dû à l'exercice de ce goût bien des heures délicieusement passées, sans compter cette politesse d'esprit, cette vivacité d'intelligence, cette richesse et cette abondance d'imagina-

tion, choses légères qui ont assuré la supériorité de la France sur les autres nations. De nos jours nous en voyons l'excès et l'abus; espérons que ce n'est qu'une éclipse, et que nos enfants sauront réagir contre cette tendance bien manifeste à traiter, comme une opération financière, une distraction d'esprit. Une fois sur cette pente, le goût français serait bien malade, et qu'est-ce que serait la France sans le goût?

Mai 1858.

II

LE CABINET DES BIJOUX AU LOUVRE

La galerie d'Apollon, au Louvre, d'une ornementation architecturale déjà si somptueuse, vient de recevoir une destination qui en relève l'éclat et en fait un musée unique en Europe. Dans sa longueur, on a disposé trois rangs de vitrines placées sur des tables d'un remarquable travail d'ébénisterie, et dont les ciselures et les dorures en style Louis XIV ont été imitées avec bonheur par M. Gasc, sur les ornements de la galerie même. Ces vitrines sont au nombre de vingt : douze plates, dans les embrasures des fenêtres; cinq droites, dans les fausses portes faisant face à ces fenêtres; et trois grandes, à plusieurs étagères, dans l'axe de la galerie. En rangeant sur leurs tablettes de soie bleu-pâle la fleur du panier des curiosités du Louvre, c'est-à-dire les émaux cloisonnés et champlevés et les émaux du seizième siècle, les pièces

les plus rares parmi les faïences italiennes et de Palissy; en y transportant les délicieux laques de Chine et du Japon dont les plus beaux remontent à l'abbé de Choisy; en plaçant dans les intervalles et dans les coins des tables de mosaïque, — et entre autres la belle table ayant appartenu au cardinal de Richelieu, — des vases de porphyre et des vases de Sèvres d'une proportion gigantesque; en faisant jouer la lumière et les reflets sur ces surfaces de matières si diverses, de couleurs si variées et si riches, M. le directeur général des Musées impériaux a prouvé une fois de plus le soin qu'il met à faire valoir les inestimables richesses confiées à son administration. Meublée comme elle l'est maintenant, aucune des collections les plus vantées de l'Europe, la *Gruene gewœlbe*, de Dresde; *le Trésor impérial*, de Vienne; *le Cabinet des gemmes*, de Florence, ne peut lutter de magnificence et d'effet avec la galerie d'Apollon.

Les faïences hispano-arabes et italiennes, les émaux du moyen âge et de la renaissance sont suffisamment connus. Il n'est pas besoin d'en détailler le mérite et la valeur; et, sous ce rapport, le goût public aurait plutôt besoin d'être modéré que surexcité. Mais puisque l'occasion s'en présente, je demande la permission de dire quelques mots d'une collection très-riche, très-nombreuse, trop peu connue, un peu

perdue dans cet amas de merveilles que l'on appelle le Louvre, et à laquelle on rend enfin justice en lui réservant la place d'honneur dans le nouvel aménagement. Je veux parler du cabinet des bijoux.

Par un singulier hasard, ces richesses sont revenues, après cinq cents ans, occuper à peu près la même place qu'elles occupaient sous Charles V en 1370. Il est au moins fort probable que la *salle aux joyaux* de ce souverain était située dans le vieux Louvre sur une portion de la salle actuelle des *sept cheminées*. Plus tard les inventaires manuscrits nous ont conservé le détail de collections semblables appartenant aux successeurs de Charles V et faisant partie de l'hôtel Saint-Paul, du palais des Tournelles, des châteaux d'Amboise, de Blois et de Fontainebleau. Au seizième siècle, le goût d'une extrême recherche de travail dans la joaillerie importé d'Italie à la suite de nos guerres, et favorisé par nos deux reines de la famille des Médicis, dut accroître rapidement les collections royales. Les rois de la dynastie des Valois, Henri III principalement, héritèrent de leur mère de ce goût pour les belles choses. Ce sont surtout des rois artistes. Cette tradition fut continuée par Henri IV, plutôt par politique que par penchant naturel, quoiqu'il ait reçu de Marie de Médicis la passion poussée très-loin chez lui des camées et des intailles. On sait l'enthousiasme de Louis XIII

pour les belles armes. Plus tard encore, en avançant dans le dix-septième siècle, Mazarin, en léguant au jeune Louis XIV la collection de vases, de marbres rares, de meubles splendides, de pierres précieuses, d'orfévreries artistiques qui remplissaient son palais, et qu'il examinait encore d'un œil éteint et attendri peu de moments avant sa mort; Mazarin, dis-je, augmenta considérablement le fonds de la couronne, et prépara au grand roi ce *cabinet des bijoux* qui n'était pas une des moindres magnificences du château de Versailles qui en contenait tant.

Les descriptions de Versailles à la fin du dix-septième siècle nous fournissent des indications brèves, mais précises sur ce cabinet. Il occupait deux salles formant antichambre aux appartements du roi dans l'aile de la partie centrale qui regarde le nord. Ces salles portent les nos 106 et 137 du catalogue de M. Eudore Soulié. Le cabinet même occupait la salle 137. « On peut distinguer en cinq classes, dit Piganiol de la Force, le magnifique trésor qu'il renferme : 1° les bijoux; 2° les curiosités; 3° les médailles; 4° les pierres gravées et antiques; 5° les tableaux. » Détruit vers 1750, les objets qu'il contenait rentrèrent au Garde-Meuble. La salle n° 106 lui servait de vestibule en même temps qu'elle formait l'antichambre de l'appartement du roi. Sur le plafond et la voûte le peintre Houasse avait représenté

les plus belles pièces exposées dans le cabinet. Ces peintures existent encore à la même place. Félibien des Avaux, dans sa *Description sommaire de Versailles ancien et moderne* (Paris, 1703), s'exprime ainsi : « Au-dessus de la corniche le plafond s'élève en manière de voûte. On a fait une balustrade d'or où, dans le milieu des grandes faces, il y a des piédestaux remplis de bas-reliefs représentant des enfants et des jeunes tritons qui se jouent. Devant cette même balustrade, dans les encoignures du plafond, l'on voit de grands vases d'or portés par des coquilles ornées de guirlandes et qui soutiennent d'autres vases plus précieux. Le reste est couvert de riches tapis sur lesquels il y a des cassolettes d'or et des vases d'agates de différentes figures, principalement au-dessus de deux frontons, dont la fenêtre et une arcade semblable qui renferme à l'autre bout la porte du cabinet sont couronnées. *Car on a même pris un soin très-particulier en ces endroits d'imiter ce qu'il y a de plus excellent dans le magnifique amas que ce cabinet contient*... Sur des nuages et proche les quatre grands vases d'or à un bout du plafond, on voit Pluton, Neptune et Thétis, et à l'autre bout, vers le cabinet, sont deux femmes assises. »

Transportés au Garde-Meuble (maintenant le ministère de la marine), lorsque cet édifice eut été terminé par Gabriel, tous ces objets formaient un en-

semble extrêmement riche dans les dernières années du règne de Louis XVI. « Le Garde-Meuble, dit Girault de Saint-Fargeau[1], occupait toute la colonnade qui s'étend de la rue Royale à la rue Saint-Florentin. On y entrait par l'arcade du milieu de la façade; un escalier orné de bustes, de termes et de statues antiques, conduisait dans plusieurs salles où le public était admis le premier mardi de chaque mois depuis Quasimodo jusqu'à la Saint-Martin. Il était divisé en plusieurs parties dont chacune contenait des objets différents : la première salle était consacrée aux armes anciennes; la salle suivante contenait plusieurs belles tapisseries exécutées par les plus habiles ouvriers de l'Europe. Dans les armoires de la troisième salle on voyait une immense quantité d'objets précieux et de présents envoyés aux rois de France par les rois étrangers. Une de ces armoires renfermait la chapelle d'or du cardinal de Richelieu, dont toutes les pièces étaient d'or massif et garnies de diamants. Les diamants de la couronne étaient renfermés dans des armoires dont les clefs étaient confiées au chef de cet établissement. » Un premier inventaire resté manuscrit en fut dressé en 1774. Mais le document qui en donne la plus exacte idée est le second inventaire rédigé en 1791 par MM. Bion,

1. *Les Quarante-huit quartiers de Paris* (2e édition. Paris, 1846).

Christin et Delattre, députés à l'Assemblée nationale, en conformité des décrets de cette assemblée des 26, 27 mai et 22 juin 1791.

Il n'est pas possible de suivre les détails de cet inventaire dont voici seulement les grandes divisions avec leurs prix estimatifs : diamants, 16,730,403 livres ; perles, 996,700 ; pierres de couleur, 360,604 ; parures, 5,834,490 ; bijoux, joyaux, orfèvrerie de tout genre et de toutes matières, 5,144,390 ; bronzes, marbres, meubles divers, 341,036. C'est donc à une somme de 29,408,000 livres qu'était estimée en 1791 la valeur du cabinet des bijoux. En tenant compte de la différence de la valeur de l'argent, on peut affirmer que de nos jours cette somme irait au moins à 50 millions.

Restés au Garde-Meuble pendant toute la durée de la république, la plupart de ces objets firent partie de la liste civile de l'empereur Napoléon Ier, et rentrèrent dans le ministère de sa maison en 1804. Les diamants, bijoux portatifs, pierres précieuses, etc., furent de nouveau destinés à l'usage personnel du souverain, et constituèrent le fonds des *Bijoux de la Couronne.* Ils étaient déposés au ministère des finances. On a pu en admirer la quantité, en 1855, à l'Exposition universelle, dans la rotonde du Panorama dont ils occupaient la vitrine centrale.

Après 1815 l'on songea à remettre sous les yeux

du public les grandes pièces d'orfèvrerie, les pierres dures, les cristaux de roche, les bijoux émaillés, vases, etc., enfermés au Garde-Meuble. On les disposa alors dans des armoires de la salle précédant celle des sept cheminées (dite de la Renaissance), où ils restèrent pendant trente-cinq ans. En 1850, un des premiers soins du nouveau directeur général, M. le comte de Nieuwerkerke, fut de les isoler et de leur donner un emplacement spécial et mieux approprié à leur importance. On les transporta dans l'ancienne salle des primitifs italiens aménagée en vue de cette destination, et qu'ils viennent de quitter pour les vitrines de la galerie d'Apollon avec laquelle ils forment un ensemble si complet, que l'on peut regarder ce voyage comme définitif.

Ce n'est pas le lieu d'entreprendre une description même sommaire des objets de cette collection. Il faudrait, pour prétendre satisfaire la curiosité du lecteur, lui faire passer tout un catalogue sous les yeux. Je n'en ai pas l'intention; mais avant de terminer, je voudrais attirer son attention sur quelques-unes des principales pièces, et faire connaître les particularités qui s'y rattachent.

Le bénédictin Michel Félibien, dans son *Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis*, nous a conservé la description du Trésor de l'abbaye, enrichi pendant

douze cents ans par trois dynasties royales. Le vent des révolutions n'a pas si bien dispersé cet encombrement de merveilles, que le Louvre n'ait pu en recueillir quelques-unes. Les quatre pièces suivantes sont décrites et gravées dans Félibien :

Vase en chalcédoine antique. La monture, en argent doré, enrichie de pierreries, a été exécutée, au douzième siècle, par l'abbé Suger, ainsi que le constate cette inscription :

Dum libare Deo gemmis debemur et auro
Hoc ego Sugerius offero vas Domino.

Vase de porphyre antique, ouvrage romain. La monture, en argent doré, représentant un aigle aux ailes déployées, date du douzième siècle, et fut également exécutée par les ordres de l'abbé Suger. On y lit ce distique :

Includi gemmis lapis ista meretur et auro;
Marmor erat, sed in his marmore carior est.

Patène ronde en jade vert-foncé. Dans le champ de la patène, des inscrustations d'or représentent des dauphins; la bordure, en argent doré et ciselé, est incrustée de pierres fines et de perles.

Vase en cristal de roche chargé d'une inscription arabe taillée en relief dans l'épaisseur de la matière; travail oriental que l'on fait remonter au douzième siècle de l'ère chrétienne.

Dans les sardoines onyx on s'arrête devant :

Deux petites aiguières à anses prises dans la masse, et dont le volume est d'une insigne rareté pour sa beauté. L'une d'elles, la plus belle de forme, passe pour venir de la Propontide. On est libre de croire qu'elle a fait partie de la collection de Mithridate;

Devant *une aiguière en forme de verre à pied.* La monture paraît être un travail français du dix-septième siècle. Elle est en or émaillé et représente un buste de femme casquée. Le bec est formé par une tête d'aigle enveloppée de feuillages;

Devant *une aiguière* montée en or émaillé et enrichie de pierres fines. M. de Laborde en donne la description suivante : Elle est surmontée d'une tête de Pallas dont le casque, en agate onyx, a pour cimier un dragon ailé, et pour ornement deux élégantes figures de nymphes nues et couchées. L'anse est formée par un dragon d'un ton mélangé vert-pâle, dont les ailes sont drapées, dont la gueule est ouverte et la langue mobile;

Devant *une coupe* dont le couvercle est orné de huit médaillons peints en émail avec une surprenante habileté.

Dans les agates on remarquera :

Un petit vase cylindrique en agate rouge fleurie.

Ses anses sont formées par deux dragons en or ciselé et émaillé, griffus, hérissés, fantastiques à donner la chair de poule au dragon impérial chinois. Ce vase, d'un travail italien du seizième siècle, a dû être exécuté à Florence.

Deux urnes, l'une en basalte incrustée d'ornements, l'autre en agate d'Allemagne montée en or, sont les deux seules pièces authentiques qui nous restent de la collection de Mazarin dont elles portent les armes (un faisceau consulaire) en guise de bouton de couvercle.

Si elle est peu nombreuse, par contre la section des lapis contient une pièce de toute beauté; c'est *une coupe en forme de nacelle*, taillée à godrons, et décorée d'ornements ciselés en plein relief et richement émaillés. Une figure de Neptune, en argent doré, forme la volute postérieure de cette coupe d'un merveilleux travail français de la première moitié du dix-septième siècle.

Par le nombre de ses objets en cristal de roche, par leur dimension, la pureté de leur matière, la délicatesse et le goût de leur mise en œuvre, notre collection passe pour la plus remarquable de toutes celles connues. Citons en courant :

Une aiguière du dix-septième siècle, travail italien;

Un vase de forme circulaire à panse aplatie et en-

richie de gravures. L'anse de cette espèce de seau, en or émaillé, ciselé et incrusté de rubis, est à elle seule un prodige d'orfévrerie;

Une aiguière et sa cuvette, montées en or ciselé, charmant travail du dix-huitième siècle. Comme pureté de matière, ces deux objets sont peut-être les plus précieux de la collection;

Un vase circulaire d'une forme assez baroque, armé de deux goulots et de deux anses, rappelle beaucoup, comme forme et comme ornementation, les pièces semblables de la salle des Gemmes à Florence, et autorise à supposer qu'il a fait partie du mobilier des Médicis et qu'il aura été apporté en France par la reine Marie.

Dans la section des objets en argent je signalerai :

Un bassin et son aiguière (argent doré) dont les ciselures représentent les divers épisodes de la conquête de Tunis par Charles-Quint, ainsi que l'indique l'inscription suivante gravée sur le bassin : *Expeditio et victoria Africana Caroli V, Rom. imp. P. F. Augusto* 1535. Travail allemand qui sort sans doute des ateliers de Nuremberg;

Une coupe à couvercle chargée de nielles, représentant des entrelacs et des sujets divers; pièces d'une extrême élégance de forme;

Deux statuettes représentant l'empereur Napo-

léon I[er] et l'impératrice Marie-Louise, assis et vêtus à l'antique.

La fameuse *coupe dite de Cellini*, dont la beauté justifie la réputation. Cette coupe, en argent doré et ciselé, a été moulée fréquemment, et les répétitions sont entre les mains de tout le monde. Il est donc superflu de la décrire ; mais je dois dire que rien n'autorise l'attribution qu'elle porte. C'est une pièce évidemment française de la fin du seizième siècle. En outre, le bas-relief de l'intérieur de la vasque est postérieur de plusieurs années à ceux de l'extérieur et du pied, où l'on sent encore l'influence de l'école de Fontainebleau. Mais quels que soient son époque et son orfévre, ce n'en est pas moins une œuvre hors ligne. Elle fut acquise de M. Wagner en 1832 pour le prix de 2,000 francs, et vaudrait aujourd'hui dix fois cette somme.

Puisque je rencontre le nom de Cellini, je ferai remarquer combien sont imaginaires les fréquentes attributions au grand ciseleur florentin. On ne sait pas assez qu'il n'existe de lui qu'une seule pièce d'orfévrerie irrécusable et authentiquée par des preuves écrites. C'est la fameuse salière de François I[er], dont il donne lui-même la description dans ses Mémoires. Elle est maintenant à la bibliothèque de Vienne. J'ai regret de le dire, mais cette pièce ne fait que peu d'honneur à la réputation d'élégance et de bon goût,

inséparables du nom de Cellini. Elle n'a aucun rapport avec les objets d'orfévrerie qu'on lui attribue généralement, et l'on s'étonne que le génie qui a créé le magnifique Persée de Florence ait pu produire une œuvre aussi lourde et aussi discutable. Il me paraît donc prudent de n'accepter qu'avec une extrême réserve les pièces d'orfévrerie auxquelles un amour-propre peu éclairé met cette étiquette illustre.

« Le 10 août 1793, dit Girault de Saint-Fargeau dans l'ouvrage déjà cité, jour de l'acceptation de la constitution de 1793 et de la fête dite de l'unité et de l'indivisibilité de la République, on éleva sur la place de la Bastille, au milieu des décombres, une fontaine factice dite *fontaine de la Régénération*, surmontée d'une statue colossale en plâtre représentant la Nature pressant de chaque main ses mamelles, d'où sortaient deux jets d'eau limpide qui tombaient dans un vaste bassin. A dix heures du matin, les commissaires des départements, envoyés à Paris pour assister à la fête, se présentèrent tour à tour et puisèrent dans ce bassin, avec *une coupe d'agate*, de cette eau régénératrice qu'ils burent tous dans cette même coupe, au bruit du canon et d'une musique nationale. » Le cabinet des bijoux a également conservé cette pièce historique. C'est une simple vasque d'agate, ronde, et d'un diamètre de 12 à 15 centi-

mètres. Elle est bordée et montée en argent doré; et la forme de cette monture, d'un caractère tragique et théâtral, est en harmonie parfaite avec les modes d'une époque qui élevait sérieusement des fontaines de plâtre à la Régénération.

Enfin, quelques beaux gobelets et hanaps en verre de Murano; le *ciboire d'Alpais*, en émaïl cloisonné, fabriqué à Limoges au treizième siècle, pièce aussi belle que curieuse, et les deux magnifiques ivoires acquis récemment à la vente Soltykoff, et dont l'un, *la Vierge tenant l'Enfant Jésus*, provient également du Trésor de Saint-Denis, complètent et diversifient la décoration de ces vitrines.

Décembre 1861.

III

LA GRUENE GEWŒLBE A DRESDE

Dresde justifie complétement le titre d'Athènes de l'Allemagne. Pour le voyageur en quête des beautés de l'art, pour l'amateur curieux, huit jours passés dans cette intéressante ville s'écoulent avec une singulière rapidité. Monuments, tableaux, dessins, gravures, joyaux, armes de toute espèce, porcelaines de Chine et de Saxe, objets d'époques, de genres et de matières les plus divers; tout y est réuni, et si l'on regrette une chose, c'est que les jours n'aient pas douze heures de plus. Un vieux prêtre romain avait deux formules pour prendre congé des *forestieri*. A ceux qui n'avaient séjourné que huit jours à Rome, il disait adieu; à ceux qui l'avaient habité pendant un mois, il disait au revoir. Du petit au grand, j'en dirai autant de Dresde. Pour ma part, j'y ai passé huit jours, mais j'y reviendrai.

L'aspect même de Dresde, après deux heures de promenade à l'aventure, prédispose en sa faveur. On n'y sent pas, comme à Munich, une ville bâtie sans grande raison d'être et sous l'inspiration du caprice d'un seul. On n'y rencontre pas des monuments dont rien ne justifie la présence et l'architecture. On n'y parcourt pas des rues triomphales aboutissant à des cloaques et où il ne manque que des pavés et des passants. Dresde n'a ni glyptothèque, ni basilique, ni propylées, ni rhumeshale, ni statue de la Bavária dans le nez de laquelle on monte par une échelle; et j'espère que le bon sens du peuple saxon le préservera de ces merveilles; mais elle a cet aspect pittoresque que le temps donne aux choses auxquelles on l'a laissé travailler; ses édifices ont une histoire et parlent à la mémoire autant qu'à l'imagination. On y est pénétré par un je ne sais quoi de solide et d'honnête qui exclut si peu le brillant et l'imprévu, que c'est dans les rues de Dresde que s'étale avec le plus de liberté ce rococo du dix-huitième siècle poussé en Allemagne jusqu'au *nec plus ultra* du dévergondage de la ligne. On sent enfin que l'on est au cœur de l'Allemagne.

Dresde ne fait pas étalage de ses collections. C'est une vieille ville noble, habituée au luxe, heureuse mais non pas vaine de sa richesse. Elle possède le plus beau musée de l'Europe après Paris et Madrid; un

cabinet d'armures peut-être égal à l'Armeria Real de Madrid; une collection de porcelaines aussi intéressante que celle de la Haye; et enfin un cabinet de curiosités et de bijoux : *la Gruene Gewœlbe*, qui, comme variété et comme nombre, n'a pas de pareil. La Gruene Gewœlbe est à l'orfévrerie et à la joaillerie allemande ce que le musée du Louvre est à l'ensemble de l'art. Permettez-moi de vous y arrêter quelque temps.

La Gruene Gewœlbe (littéralement *Voûte-Verte*) est la collection des objets précieux appartenant à la couronne de Saxe. Cela correspond à ce que l'on appelait chez nous, avant 1789, *la Chambre aux bijoux* du Garde-Meuble. Placée au rez-de-chaussée du palais royal de Dresde, elle remplit huit salles faisant le tour d'une des cours intérieures. L'entrée en est ouverte à certaines heures aux curieux munis de cartes qui ne se refusent jamais. On ne laisse pas pénétrer plus de six personnes à la fois. Les deux conservateurs servent à la fois de guides et de cicerones au public; et ce n'est pas une des moindres surprises de cette visite, de voir la politesse et la patience avec lesquelles chacun d'eux, érudit dont les opinions sont écoutées dans toute l'Allemagne, communique à des badauds désœuvrés qui l'oublient en sortant, le résultat des recherches les plus ardues et du travail le plus persistant. En suivant de l'œil et de

l'oreille ces braves gens, je songeais à la mine que feraient en pareil cas les conservateurs de nos grands dépôts artistiques. Les Allemands ont du bon. Par une attention qui ne laisse pas de flatter un voyageur français, on vend à la porte une courte notice rédigée par un des conservateurs, M. de Landsberg, et traduite dans notre langue.

On ne me paraît pas bien d'accord sur l'étymologie de ce nom de *Gruene Gewœlbe*, et cet assemblage de syllabes assez rébarbatives a donné lieu à une foule de commentaires. Je vous ferai grâce des opinions émises pour en expliquer l'origine. Les savants ne brillent pas toujours par la simplicité de leurs idées. Ce qui m'a paru le plus plausible, c'est que la *Voûte-Verte* tirait son nom des gazons qui l'entouraient et dont l'existence est constatée sur les anciens plans. Plus tard, lorsqu'Auguste le Fort, au commencement du dix-huitième siècle, l'eut réparée et agrandie, afin de justifier la dénomination vulgaire, il fit peindre en vert les voûtes et les murs des salles qui la contiennent encore. Le nom de la Gruene Gewœlbe ne vient donc pas de sa couleur. C'est au contraire sa couleur qui lui vient de son nom. Peu importe. Ce qui est positif, c'est que l'on trouve pour la première fois ce nom dans un inventaire dressé en 1610.

Son origine paraît remonter au chef de la maison

de Saxe, le fameux Maurice, qui faillit faire Charles-Quint prisonnier à Inspruck. Augmentée par ses successeurs; Jean-George Ier, en s'emparant de Prague pendant la guerre de Trente ans, et Jean-George III en repoussant sous Sobieski les Turcs de Vienne, eurent occasion d'y transporter de nombreux et magnifiques trophées de leurs victoires. Un vieil usage établi à la cour était en outre un moyen d'accroissement très-réel. A l'époque de la foire de Leipsick, les membres de la famille électorale présentaient au souverain des objets précieux achetés à cette foire et placés ensuite dans la Gruene Gewœlbe. Des parents, l'usage se répandit parmi les grands officiers de la couronne et passa de ceux-ci aux courtisans. Arrivé là, la vanité s'en mêla, et plusieurs pièces témoignent encore par leur richesse qu'alors, comme aujourd'hui, la vanité savait s'imposer les plus onéreux sacrifices.

Mais c'est surtout à Auguste le Fort, électeur de Saxe et roi de Pologne, le Louis XIV de la Saxe (mort en 1733), que la Gruene Gewœlbe doit son organisation et son éclat. Il augmenta le nombre des salles destinées à la contenir, en dressa les plans, surveilla le classement des objets, leur donna de l'espace en prévision des acquisitions futures, désigna les couleurs et les ornements, s'occupa enfin pendant trois ans de l'installation de la collection avec un soin

et une conscience qui se manifestent dans les moindres détails. « Auguste le Fort, dit la notice de M. de Landsberg, avait enrichi la Gruene Gewœlbe de vases en vermeil et en cristal de roche, d'une infinité de curiosités ; mais il avait principalement un grand faible pour les ouvrages de Diglinger, orfévre et émailleur célèbre. Le roi aimait aussi les joyaux ; il était connaisseur et en avait trouvé de fort beaux dans le trésor de ses aïeux. Ce goût passa à son fils et successeur Auguste III, élu également roi de Pologne en 1736. De là vient qu'on trouve dans la Gruene Gewœlbe une collection de diamants et de pierres précieuses d'une étonnante beauté.

« La guerre de Sept ans fut très-défavorable à nos collections. Il fallut les déplacer pour les mettre en sûreté, ce qui ne put se faire sans dommage. Aussi les événements de cette guerre épuisèrent-ils les ressources du pays, et furent-ils longtemps sensibles aux successeurs d'Auguste III, qui ne pouvaient plus penser à faire des acquisitions pour leurs cabinets. Sauf quelques objets appartenant au comte de Brühl et quelques donations, le trésor ne fut plus augmenté, mais soigneusement conservé. »

Auguste le Fort est donc le véritable fondateur de la Gruene Gewœlbe. A partir de lui on s'occupa plutôt d'en classer les richesses que d'en augmenter le nombre. Pendant les guerres de la Révolution et

de l'Empire elle ne quitta pas Dresde, et depuis lors il ne lui est survenu d'autre péripétie qu'un voyage qu'on lui fit faire, en 1849, à la forteresse de Kœnigstein, pour la soustraire au patriotisme trop vif des émeutiers. Depuis dix ans on ne s'occupe plus que de son entretien, ce qui n'est pas une petite affaire. Quant à son classement, on ne peut que louer le goût qui y a présidé et qui en rend l'effet aussi riche que l'étude en est attrayante. Malheureusement il n'en existe pas de catalogue, car on ne peut appeler de ce nom la petite notice très-substantielle, mais fort insuffisante, de M. de Landsberg. C'est une lacune que tout le monde, conservateurs et curieux, a intérêt à voir cesser, et que je me permets de signaler à qui de droit.

Je vous l'ai déjà dit, la Gruene Gewœlbe remplit huit salles. Ces salles spacieuses, mais un peu basses, sont voûtées, et conservent encore dans son intégrité la décoration d'Auguste le Fort : fond vert où se contournent en volutes dorées d'une exagération folle les mille chantournages du rococo allemand. Jusqu'où peut aller l'horreur de la ligne droite, à quelles extravagances peut atteindre l'ivresse de la chicorée et la folie du tarabiscot, on l'ignore quand on n'a pas vu la décoration de la Gruene Gewœlbe. C'est du Pompadour flamboyant, c'est le comble du mauvais goût; mais, en somme, c'est un goût, et un goût fort ori-

ginal et fort caractérisé. Auguste le Fort n'a copié personne.

Dans les salles consacrées aux orfévreries, des panneaux verts sont remplacés par des glaces disposées sous toutes sortes d'angles où viennent se briser et se réfléchir à l'infini les paillettes allumées sur la panse des vases, sur les bas-reliefs des coffrets, la fusée des vidrecomes ou la gueule des bassins. Il va sans dire que les fenêtres, dont les embrasures ont quatre pieds d'épaisseur, sont armées de barreaux monstrueux et défendues par des volets à l'épreuve du canon. Ce sont des volets blindés.

Suivons maintenant un des deux conservateurs, et pénétrons avec lui dans la première des salles : le *Cabinet des Bronzes*. Notre examen ne sera pas long. On a voulu procéder graduellement et ménager le sens admiratif des visiteurs en plaçant dès le début la collection la moins riche et la moins intéressante. J'y ai remarqué quelques fontes florentines du seizième siècle, notamment un assez beau *Christ*[1] dont l'attribution à Jean de Bologne aurait besoin d'être confirmée, et de nombreux bronzes français des Keller ou de leur temps. Les principaux sont deux petits modèles des statues équestres de *Louis XIV*,

1. Je donne autant que possible aux objets les titres mêmes sous lesquels ils sont désignés par le catalogue officiel.

figurant avant la Révolution sur la place Vendôme et sur la place des Victoires. — Le groupe *Apollon et ses Nymphes*, d'après Girardon et Regnauldin. — L'*Enlèvement de Proserpine*, de Girardon, et *Borée enlevant Orythie*, de Gaspard de Marsy, dont les originaux sont placés aujourd'hui dans le jardin des Tuileries. —Beaucoup de réductions faites au dix-septième, au dix-huitième et même au dix-neuvième siècle, des statues antiques de Rome.

Parmi les ouvrages allemands, je vous signalerai *Un petit chien qui se gratte*, dont l'exécution rappelle la jolie statuette de Ménétrier attribuée à Pierre Fischer, et décorant une des fontaines de Nuremberg; un *Charles II d'Angleterre*, sous la figure de saint Georges terrassant le dragon, petite statue équestre taillée dans un bloc de fer par Gérard Leygebe, artiste nurembergeois mort à Berlin en 1683; une de ces innombrables reproductions du *Taureau Farnèse* où le livret veut voir la main d'Adrien de Vries, et une statuette d'*Auguste le Fort*. Cette statuette, fondue à Dresde, œuvre de Wiedemann, mort en 1754, serait le modèle de la statue équestre qui figure au centre de la place Neuve, sur la rive droite de l'Elbe. Le modèle offre ceci d'intéressant, que, dans la pensée première du sculpteur, le piédestal devait être accompagné de quatre figures comme celles dont Francheville avait décoré le soubassement

de la statue de Henri IV, Pigale le soubassement de la statue de Louis XV, et comme il en existe encore à Berlin, sur le vieux pont, aux pieds de la statue du premier électeur de Brandebourg. On modifia ce projet à l'exécution, et la statue d'Auguste le Fort est malheureusement restée telle qu'on la voit encore.

Quelques gaînes et quelques consoles de Boule, en ébène plaqué d'écaille et incrusté de cuivre et d'étain, relèvent un peu la monotonie par trop dure de ce cabinet.

Dans la seconde salle sont rangés les ivoires sculptés. Bien que dans ce genre Dresde n'ait pas à offrir une quantité de richesses archéologiques comparables à celles de la collection Barnall à Londres, on y trouve cependant de curieux spécimens d'un art essentiellement national, la toreutique. L'Allemagne, qui a eu une école d'émailleurs, peut-être antérieure à nos premiers artistes de Limoges, a connu à la même époque l'art de ciseler l'ivoire; et l'usage des triptyques de lit, des tablettes et des miroirs de poche, des coffrets de mariage, des boîtes à bijoux, y était aussi commun que chez nous. Cependant les pièces dites gothiques, c'est-à-dire antérieures à 1500, sont rares dans la collection. Quelques-unes portent des inscriptions grecques et sont évidemment byzantines; mais le livret me paraît dans l'erreur quand il veut voir un ouvrage du dixième siècle dans la *Résur-*

rection de Jésus-Christ (nº 448). C'est un polyptyque byzantin en effet; mais, en en reportant l'exécution à la fin du quinzième siècle, jè crois qu'on sera plus près de la vérité. Il ne faut pas s'y tromper : outre les faussaires qui exerçaient leur industrie, alors comme aujourd'hui, beaucoup des ouvriers chassés de Constantinople par Mahomet II allèrent exercer leur industrie en Italie, en Allemagne et en France, où l'on en retrouve des traces jusqu'en 1520. Ils continuèrent à ciseler des ivoires dont la forme et les inscriptions étaient immuables et consacrées comme le dogme même. Il faut donc bien y prendre garde, et ne pas voir dans le mouvement des personnages et la haste des lettres des preuves irrécusables de l'antiquité d'une pièce. Le plus ou moins de souplesse d'exécution, la naïveté plus ou moins fruste du travail, sont des indices tout aussi sérieux et moins trompeurs pour un œil exercé. Une plaque de reliure, représentant *saint Jean et saint Paul* (nº 488), m'a semblé plus justement donnée au onzième siècle que le nº 448 au dixième. Selon l'usage byzantin, les noms des deux saints sont gravés verticalement le long de leurs têtes. Ces deux plaques mériteraient d'être moulées.

Les vidrecomes, les hanaps, les moos, les canettes à bière ou à vin exécutés pendant le dix-septième siècle, sont la partie véritablement remarquable de

cette salle. Ces pièces tiennent dans deux vitrines placées de chaque côté de la porte. Elles sont en petit nombre, mais toutes sortent de la main de véritables artistes, et quelques-unes sont des chefs-d'œuvre. Tout le monde a vu de ces récipients taillés dans la défense évidée d'un éléphant, trapus de forme, armés d'une anse et fermés d'un couvercle en argent doré, autour de la panse desquels des ciseleurs, dont le nom est resté inconnu, ont fait circuler la théorie avinée d'une bacchanale, ou se tordre les enroulements échevelés d'un combat. Par la surabondance du dessin, par le gonflement des contours, par la richesse sensuelle des lignes et des attitudes, il est évident que les artistes qui ont travaillé à ces bas-reliefs remontent à Rubens, et que le tronc est flamand. Mais il est certain aussi que le travail allemand de beaucoup de ces vidrecomes n'est pas contestable. L'activité des relations entre la Flandre et l'Allemagne aura introduit dans ce dernier pays cette mode des vidrecomes. Elle s'y sera rapidement acclimatée, et, tout en devenant allemande comme exécution, aura conservé une physionomie générale rappelant son origine flamande. Les vidrecomes représentant : *Le combat des Centaures et des Lapithes* (124); *Neptune et Amphitrite* (170); *Diane et ses Nymphes* (311); *Combat de cavalerie* (102); *Une bacchanale* (138), m'ont paru les plus remarquables, et peuvent

supporter la comparaison avec les plus beaux échantillons connus en France ou en Angleterre. Aucun de ces objets ne porte malheureusement de signature.

Le *Modèle en petit d'une frégate hollandaise* (15) est particulièrement désigné à l'admiration des visiteurs. La quille du navire repose sur un pied représentant Neptune traîné par des chevaux marins. Ce qui, aux yeux des Saxons, donne une valeur réelle à cette œuvre, c'est le bordage imbriqué d'écussons aux armoiries des familles princières alliées à la maison de Saxe. Les armes de la famille régnante sont blasonnées sur les voiles. A l'arrière, on lit la signature de l'ouvrier : *Jacques Zeller*, 1620. Ce travail m'a paru d'un goût médiocre. Je rends justice à l'incroyable patience déployée pour mener à bien cette entreprise ; mais de pareils tours de force me laissent froid, surtout quand je les compare aux résultats où les Chinois sont arrivés dans l'infiniment petit. Les travaux d'une patience en délire sont trop communs dans la collection. Certains meubles contiennent des centaines de noyaux de pêche, d'abricot ou de cerise, travaillés avec une minutie qui fait ardemment désirer une petite invasion de Vandales. On a conservé le nom d'un des malheureux qui ont perdu leur temps à de pareils enfantillages : il se nommait Léon Pronner, de Nuremberg (..... — 1630).

J'en dirai autant d'une foule de coupes, fuseaux, boîtes, tabatières, boules, pommes de cannes, manches de couteaux, navettes, dont quelques-uns sont de véritables tours de force de tourneur, mais où l'art n'a rien à voir. On assure que plusieurs de ces pièces ont été intaillées par des mains électorales. Que cet honnête passe-temps soit léger à la mémoire des électeurs de Saxe!

Il a existé en Saxe, au siècle dernier, une industrie qui a plus d'un rapport avec notre toreutique dieppoise. Comme chez nous elle consistait à travailler l'ivoire d'une façon plus habile que belle et à l'appliquer à des usages où la mode avait plus de part que le goût. Les produits de cette industrie se reconnaissent à des formes maigres et aigres, à des mouvements sans caractère, à une taille précise et sèche qui donne aux contours l'air d'avoir été modelés dans du fer. Ils offrent surtout un mélange de bois et d'ivoire d'un effet extrêmement déplaisant. Dans les figures, le bois est employé pour les vêtements et l'ivoire pour les chairs. Il est difficile d'imaginer rien de plus agaçant et de plus sinistre. La Gruene Gewœlbe contient un certain nombre de ces jouets de croque-mort, dont quelques-uns, le *Sacrifice d'Abraham* (118), l'*Enlèvement des Sabines* (89), ne sont pas sans mérite. Ce qui leur manque, ce n'est pas précisément le sentiment de l'art, c'est quelque chose de plus dé-

licat encore, de moins explicable, mais de plus compréhensible en France : c'est le sentiment du goût. On a conservé les noms de plusieurs des ouvriers qui se sont distingués dans ce genre. Ils se nommaient Balthazar Permoser (1650-1732), Troger (...-1769), Krabensberger. Le nom de Permoser jouit d'une certaine considération en Saxe. C'était, je le reconnais, un artisan d'une rare dextérité; mais je ne puis voir chez lui qu'un fabricant de petits dunkerques et nullement un artiste.

Dans la salle n° 7 on a rangé la toreutique en bois, buis ou poirier. Parmi les pièces les plus remarquables, j'ai noté : une *Résurrection* datée de 1529, — un *Christ en croix*, portant le monogramme *P. D.* 1528, — deux plaques représentant des *Combats de cavalerie*, ciselées par Colin de Malines, dit le livret; — six médaillons représentant des sujets de la création, et attribués à Albert Durer : s'ils ne sont pas de lui, ils ont été évidemment faits dans son école; — et plusieurs croix ou polyptyques moscovites, dont la confection a longtemps été le monopole des moines du monastère de Kiew.

Je ne me souviens pas d'avoir vu un seul de ces médaillons en buis si finement ciselés, et où les artistes de Nuremberg ont reproduit presque invariablement les profils de Charles-Quint, de son frère Ferdinand, des enfants de ce dernier ou de quelque

porte-drapeau d'une des nombreuses gildes qui partageaient la population des villes allemandes au seizième siècle. Les vitrines du Louvre et de la collection Sauvageot en possèdent plusieurs, et il est regrettable que la Gruene Gewœlbe ne puisse en montrer deux ou trois échantillons.

Je vous fais grâce des mosaïques, des nautiles, des œufs d'autruche, des placages d'ambre jaune et des coraux montés, exposés à profusion dans la troisième salle. A voir le goût étrange qui a donné le dessin de ces divers objets, on ne peut que regretter que la dextérité des ouvriers ne se soit pas exercée sur des modèles plus dignes d'eux. Ils ont réussi à faire des jouets, et, qu'on me passe le mot, des joujoux; mais aucun n'a produit une œuvre d'art proprement dite. C'est là que j'ai vu le meuble en ambre jaune le plus grand que je connaisse. C'est une armoire en forme de crédence dont les tiroirs sont remplis d'une foule d'objets également en ambre sculpté ou travaillé au tour : tabatières, étuis, pommes de canne, colliers, crucifix, pions, échecs, encriers, manches de couteaux, bouts de pipes, etc., etc. Cette armoire a dû coûter et doit valoir beaucoup d'argent; mais il me paraît difficile d'imaginer rien de moins agréable à l'œil. La matière ne se prête qu'à être employée accessoirement. Elle a été donnée en 1728 par Frédéric-Guillaume Ier, roi de Prusse, à Auguste le Fort, et a été exécutée à Kœnigsberg. Le nom de

son fabricant n'a pas été conservé à la postérité.

Les mosaïques de Florence sont en petit nombre, et aucune n'est, à beaucoup près, aussi remarquable que la table de Richelieu exposée dans la salle des dessins au Louvre. Ce genre de décorations ne souffre pas la médiocrité.

Je comptais bien rencontrer dans cette collection quelques-uns de ces beaux émaux rhénans du douzième et du treizième siècles qui, ainsi que je le disais plus haut, sont contemporains de nos émaux champlevés et cloisonnés. Mon attente a été déçue. Je ne me rappelle en fait d'émaux cloisonnés que quelques pyxides et quelques plats à ablution du quatorzième et du quinzième siècles, dont l'émaillure m'a semblé plutôt française qu'allemande. Si l'on veut se rendre compte des progrès et de la décadence de cette branche d'industrie allemande, c'est au musée de Berlin qu'il faut aller, et surtout à Paris, chez le prince Soltikoff, dont la collection offre une suite d'émaux rhénans sans doute unique. Jusqu'à ces derniers temps, ces objets étaient invariablement regardés comme venant de Limoges ou des environs. C'est ce qui explique le peu d'empressement de l'Allemagne à les recueillir. Ce n'est donc pas à Dresde que l'on pourra étudier avec fruit les émaux rhénans.

Par contre, on s'y formera une excellente idée de notre fabrication de Limoges à sa plus féconde et à sa plus élégante époque, de 1530 à 1580. Plusieurs bassins, aiguières, coupes, plats à ombilic, portent les initiales de nos plus habiles émailleurs : Pierre Raymond, Pierre Courtois, Jean Courtois, Jean de Court. D'autres sont marqués M. F. C'est un monogramme anonyme de plus à ajouter à ceux dont M. le comte de Laborde a donné l'intéressante nomenclature dans son catalogue des émaux du Louvre. La Gruene Gewœlbe contient également plusieurs pièces de la décadence de notre émaillerie, c'est-à-dire du dix-septième siècle. Elles sont signées Noel Laudin et Pierre Nouailler. J'ai remarqué avec peine que c'étaient ces pièces sur lesquelles se concentrait le plus volontiers l'admiration des Allemands. A chacun son goût.

Nous arrivons à la salle IV, la plus curieuse de la collection. C'est là que sont renfermés la vaisselle d'or et d'argent, les meubles ciselés et au repoussé, les coffrets, les pendules, l'orfévrerie proprement dite. L'accumulation et l'étincellement de ces objets décuplés par le reflet des glaces dont les murs sont tapissés, produisent un effet plus facile à faire sentir qu'à expliquer.

Je ne vous apprendrai pas qu'Augsbourg et Nuremberg ont été au moyen âge et pendant le seizième

et le dix-septième siècles les deux centres artistiques de l'Allemagne. Les ateliers de leurs orfévres étaient aussi actifs que ceux de Venise et de Florence, et il arrive fréquemment que l'on prend pour un travail italien ce qui est d'une exécution purement allemande. Cette erreur est un éloge qui a son prix.

Au milieu de toutes ces richesses, il m'est impossible, non-seulement d'entrer dans le détail des principales, mais encore de vous désigner celles qui auraient le plus de droits à une mention spéciale. Permettez-moi donc de citer au hasard, je tomberai toujours sur des œuvres remarquables.

On rencontre là plusieurs de ces aiguières en forme de cerf, d'ours, de chouette, de basilic, toutes en argent doré, qui, au moyen âge, servaient à verser de l'eau sur les mains des convives après le repas. On mettait l'eau dans l'intérieur de l'animal, puis un page, tenant un plateau d'une main, saisissait de l'autre le récipient par la queue enroulée ou par les pattes formant anses, et en versait le contenu qui retombait dans le plateau. La plupart de ces aiguières portent le poinçon d'Augsbourg : une pomme de pin. C'est également d'Augsbourg que vient le *Bassin de vermeil* (43), destiné à faire rafraîchir le vin et poinçonné du monogramme d'André Thellot, qui vivait en 1714. André Thellot, comme son nom l'indique,

était un ouvrier protestant chassé de France par la révocation de l'édit de Nantes.

Les bassins baptismaux ont joué un grand rôle dans le mobilier de nos ancêtres. Ils étaient destinés à laver les enfants après leur naissance, et se transmettaient dans les familles avec autant de soin et de religion que le plus précieux héritage. On contient mal son émotion devant ces meubles sacrés qui ont répété les premiers vagissements de tant de créatures. En Italie, ils étaient modelés en faïence et affectaient la forme d'un trèfle. Le Musée de Cluny en possède plusieurs. En Allemagne, le cuivre ou le vermeil remplaçait la faïence. Le n° 73, est, dit-on, en usage dans la famille électorale de Saxe depuis Jean-George Ier. La ciselure de ce bassin, œuvre de Kellerthaler, qui florissait à la fin du seizième siècle, est d'une extrême richesse. Le livret l'indique avec raison comme un chef-d'œuvre d'orfévrerie. Dix médaillons, ciselés et incrustés dans les parois, représentent des sujets relatifs à la cérémonie du baptême.

Voici deux coffrets d'argent doré et ciselé qui, par la richesse de la décoration en même temps que par la finesse du travail, peuvent lutter avec ce que l'Italie du seizième siècle nous a laissé de plus parfait. Le premier est un coffret à bijoux de Wenceslas Jamnitzer, de Nuremberg, né en 1506, mort en 1586.

Les parois représentent des personnages emblématiques placés dans des niches cintrées dont les intervalles portent des inscriptions ayant rapport à ces personnages. Autour de ces niches courent des ornements de plein relief : reptiles, lézards, grenouilles, enroulés dans les fibres de plantes diverses. La finesse même du travail enlève à l'ensemble de ce coffret un peu d'unité et de tranquillité. C'est son seul défaut.

L'autre coffret en argent (n° 117), fabriqué également à Nuremberg vers le milieu du seizième siècle, représente des scènes de la vie de Jésus-Christ. Il passe pour avoir servi à Auguste le Fort. Le nom de l'orfévre qui l'a composé n'est pas connu.

De Nuremberg viennent également deux grands vidrecomes en vermeil (118-119), dont l'un représente *Atlas portant le globe terrestre*, et l'autre *Atlas portant le globe céleste*. Ils furent donnés par les bourgmestres de la ville à Gustave-Adolphe, en 1632.

Les objets historiques coudoient les œuvres artistiques et réunissent les deux genres d'intérêt :

C'est un plateau d'encrier dont se servit Auguste III, second roi de Pologne de la branche saxonne, pour signer la convention de Targowitz qui, en 1734, lui donnait le trône qu'avait occupé son père.

Ce sont quatre coupes incrustées de médailles re-

latives à l'histoire de la Saxe. Lorsque Jean-George Ier partagea ses États entre ses quatre fils, il leur donna à chacun une de ces coupes. En 1746, sous Auguste III, après l'extinction des trois branches collatérales, ces quatre coupes se réunirent dans le trésor électoral. Si le roi de Thulé n'avait pas jeté sa coupe à la mer, on la retrouverait à la Gruene Gewœlbe.

C'est le calice d'or orné d'émaux et de pierres précieuses qui a appartenu à la femme de Jean-George Ier, Madeleine-Sibylle de Brandebourg. Elle a également apporté au Trésor une magnifique corne à boire en or, travaillée par Gaspard Herback, de Copenhague, et portant la marque de sa propriétaire et la date de 1650.

C'est un vase en forme de cratère, portant, incrustées dans son calice, suivant la mode allemande, vingt-deux belles médailles romaines, autour desquelles circulent des branchages de toutes sortes. Ce cratère fut offert en 1508 à la société littéraire du Danube par Augustin Kessembrod, chancelier de Wladislas, roi de Hongrie et prévôt d'Olmutz. Conservé dans le trésor de cette ville, il fut emporté par les Tartares quand ils la saccagèrent. Retrouvé lors de la prise d'Azof par les Russes, il fut vendu à des juifs, racheté par M. de Beuchlingue et cédé par lui à la Gruene Gewœlbe. Le cratère de Kessembrod,

on le voit, a beaucoup voyagé, mais du moins il n'a pas souffert.

C'est enfin un objet des plus précieux, un vase russe (*koftschick*) en or massif, offert à Auguste le Fort par Pierre le Grand. Les koftschicks, encore en usage dans les ménages russes, sont tout simplement de larges assiettes creuses en métal, plus ou moins richement ornées, selon la fortune des particuliers. Celui-ci est chargé d'arabesques, de caractères slaves et de la double aigle russe se détachant en nielles brunes sur le fond éclatant de l'or. On trouverait difficilement une ornementation plus riche et plus puissante. Les enroulements des entrelacs rappellent à la fois le goût byzantin, les damasquinures du Kurdistan et la flore farouche qui s'épanouirait sur les chapiteaux romans. Si cette pièce n'est pas unique, elle doit être au moins de la plus insigne rareté. Le livret la dit fabriquée à Polotzk, à la fin du quinzième siècle.

Après avoir jeté un coup d'œil sur le travail délicat de plusieurs coffrets et boîtes en filigrane de Venise et de Gênes, nous pouvons entrer dans la salle V, contenant les pierres dures, les intailles et les cristaux de roche.

Je ne vous y arrêterai pas longtemps. Les pièces qui y figurent m'ont toutes paru riches et rares, mais elles intéressent le lapidaire et le bijoutier autant au

moins que l'artiste. Si la matière est belle, la forme m'a paru assez peu satisfaisante et d'une pureté contestable. Or, quand il s'agit de vases, la forme est tout. Une amphore en grossière argile de Nola, si elle est d'un galbe pur, aura plus de prix qu'une buire d'agate ou de calcédoine, si les contours sont lourds ou défectueux. Mais, je le répète, cette salle offre aux études de l'amateur de pierres dures une série d'échantillons qui ont, sur un simple cabinet de minéralogie, le mérite d'être montés et présentés dans les conditions qui leur sont le plus favorables.

En suivant l'ordre du livret, je vous signalerai neuf vases de lapis, quinze de jaspe sanguin, trente-quatre de jaspes de différentes couleurs, deux cent douze d'agates diverses, depuis l'agate noir d'encre jusqu'à l'agate blanche mamelonnée, soixante-douze de calcédoine, huit d'onyx; puis une foule de petits objets en sardoine, cornaline, améthyste, prase et chrysoprase, serpentine, néphrite, agalmatolithe, grenat de Bohême et du Tyrol. Quelques-unes de ces pièces sont plus particulièrement intéressantes pour la minéralogie allemande, dont elles sont des spécimens.

La Gruene Gewœlbe possède une collection de pierres gravées qui se monte à onze cents pièces. La plupart sont modernes et ne remontent pas au delà du seizième siècle. Je ne fais pas cette observation

pour diminuer l'intérêt du travail de ces intailles; car l'Italie du seizième siècle a produit des graveurs aussi habiles que leurs ancêtres de Rome ou de Syracuse; mais seulement pour constater un fait. Toutefois quand on connaît les pierres gravées des cabinets de Vienne et de Paris, toutes les collections du même genre paraissent pauvres en comparaison. Celle de Dresde ne fait pas exception à la règle.

Enfin de nombreux objets en cristal de roche dont le limpidité ne m'a pas paru à l'abri de tout reproche; et quelques verres et bouteilles en verre de Venise maillé ou lacté complètent la décoration de cette salle, sans contredit la plus intéressante de la Gruene Gewœlbe pour les savants. Malheureusement je ne suis qu'un curieux, je ne m'adresse qu'à des curieux.

Un cabinet attenant à cette salle a été réservé aux objets d'un petit volume auquel s'applique plus spécialement le nom de bijoux : souvenirs d'affection, jolies bagatelles, riens élégants, parures d'hommes et de femmes, dont la ténuité du travail relève et met en œuvre la richesse de la matière. L'or, l'émail, la ciselure et l'incrustation jouent le principal rôle dans la décoration de ces objets tenant le milieu entre le jouet et la breloque. S'ils intéressent la curiosité, s'ils flattent le goût, leur réunion a surtout le privilége d'exciter la convoitise des visiteuses qui encombrent régulièrement ce cabinet et ne le quittent



qu'à leur corps défendant et en le poursuivant longtemps du regard. Ce sont là en effet des ***bibelots*** féminins dans toute l'acception du mot.

La pièce la plus ancienne m'a paru être une cuiller et une fourchette en or pur réunies sur une seule tige. Cette tige, de forme quadrangulaire, est terminée par une fourchette à deux dents placée sous une spatule formant cuilleron. Sur ce cuilleron se replie par une charnière la tige elle-même. Un lacis d'émail court le long de cette tige, s'épanouit sur la spatule et sertit dans ses nervures de petits diamants et de petits rubis disposés avec un goût extrême. Malgré l'intéressante date de MCCCLXXV gravée sur cette pièce, je la crois postérieure de deux cents ans, et j'y verrais plutôt un travail de la renaissance française ou italienne.

Quelques insignes de décoration en or émaillé et ciselé, incrusté de pierres précieuses, représentent des nefs, des Vierges portant l'enfant Jésus, des dragons, etc.; ces décorations se portaient suspendues au cou par une chaîne. Quelques enseignes de chaperon, également en or émaillé, forment l'appoint du seizième siècle.

Dans les objets du dix-septième siècle, j'ai remarqué de nombreux *œufs de Nuremberg* (nom vulgaire des montres à cette époque) enclavés dans des boîtes en or, gravées ou ciselées, et en cristal de roche; et

un bijou en forme d'œuf renfermant, enveloppés les uns dans les autres, un poulet, une couronne et une bague portant pour devise : *Constant malgré l'orage;* puis une foule de petits bustes et de petits flacons en matières précieuses : futilités inutiles et charmantes qui ornaient jadis les crédences des princes et des grands seigneurs, et figurent aujourd'hui dans les vitrines des riches particuliers qui les payent dans les ventes vingt et trente fois leur valeur.

J'appellerai également votre attention sur plusieurs boîtes en *aggemina.* On nomme ainsi, du nom persan de la Perse — Adjem — un travail dont Venise avait reçu les procédés d'ouvriers armuriers persans, et dont elle semble avoir exercé le monopole au seizième et au dix-septième siècles. Ce travail consiste en une application de petites lamelles d'or ou d'argent sur un fond d'écaille, d'ivoire ou de métal, où elles adhèrent au moyen de légères stries formant une surface rèche comme une lime. Il ne faut pas confondre l'*aggemina* avec le *piqué,* qui se fabriquait à Venise à la même époque. Le piqué, son nom l'indique, s'obtenait au moyen de petits clous d'or, d'une ténuité extrême, piqués dans l'écaille ou la corne, et dont l'ensemble représente toutes sortes de sujets. La Gruene Gewœlbe en contient quelques-uns.

Dans ce cabinet sont exposées deux ou trois cents figurines du fameux orfévre saxon Melchior Diglinger, que l'on place, à Dresde, à côté de Benvenuto Cellini. De ces figurines, les unes sont ciselées dans l'ivoire ou le bois d'ébène garni de pierres ou d'émaux, les autres sont formées de perles baroques dont les gibbosités ont constitué précisément le mouvement de la figure. L'ensemble de toutes ces figures, fait justement remarquer l'auteur du livret, est traité en caricature. Ce sont des faces grimaçantes, des corps contrefaits; c'est une recherche du laid et de la difformité qui vous fait ressentir la même impression pénible que l'on éprouve en feuilletant les *Grotesques* de Callot ou les *Contes drôlatiques de Pantagruel.* Parmi les ivoires, je me souviens de musiciens ivres se gourmant, — du portrait de Barbe Uthmann, l'inventrice des dentelles de Saxe, de cordonniers, de rémouleurs, de potiers exerçant leurs professions. Il y a dans le cabinet des bijoux, au Louvre, un petit porte-balle haut de deux pouces, qui doit sortir de la même main que les joujoux de la Gruene Gewœlbe, et qui en donne exactement l'idée.

Les perles baroques, malgré la richesse de la matière, et l'ingéniosité du travail, sont encore plus désagréables à regarder. Quand on est doué d'un sentiment quelque peu élevé du beau, on donnerait

des millions de nains, de Falstaffs, de gardes suisses, de patineurs, de singes gourmands ou malades, de guenons dansant, pour une de ces belles chimères dont les artistes de la Renaissance tordaient la queue imbriquée dans un fouillis de feuillages aux volutes si élégantes. Mais je n'insiste pas. Il ne faut pas apprécier des joujoux d'enfant ou des breloques de vieillard comme on juge des œuvres d'art. Ici, dit le livret, et tout le monde sera de son avis, toute critique sévère doit être mise de côté. Les noms de plusieurs des ouvriers qui ont emmanché ces fantoches ont été conservés. Quand les enfants reconnaissants élèveront un Panthéon aux marionnettes, ces noms devront figurer en lettres d'or sur le fronton : Ferbecq, Girardet, Nessler, Kohler, Hovera, Krueger.

Ai-je besoin après cela de vous dire mon opinion sur le plus connu d'entre eux : Melchior Diglinger? C'était un bimbelotier habile, ingénieux et adroit. Parmi les fabricants de jouets de Nuremberg, c'est certainement le plus illustre ; et si l'Allemagne songe jamais à former une école de bimbeloterie, il devra en être le chef. Mais ses productions sont éloignées de celles de Cellini, — de celles du moins que l'on connaît, — de toute la distance qui sépare l'art du métier. On se convainc de cette vérité en examinant son œuvre la plus estimée : *La Cour d'Aureng-Zeb*,

placée dans la dernière salle. Sur un plateau carré, divisé en trois cours et entouré de maisons et de portiques, Diglinger a représenté le grand-mogol Aureng-Zeb recevant les hauts dignitaires de sa cour qui lui apportent des présents. Les personnages, au nombre de près de deux cents, tous en argent, ont trois pouces de haut et sont ciselés et émaillés avec un soin scrupuleux. Diglinger a travaillé pendant huit ans à confectionner ce joujou; il s'est fait aider par ses fils et par quatorze ouvriers; il a fourni la matière et a reçu 28,485 écus de Saxe, c'est-à-dire 210,000 francs. Pour une œuvre d'art, ce n'est pas trop payé; pour un joujou, c'est hors de prix.

Jean-Melchior Diglinger était né à Biberach, près d'Ulm, en 1665. En 1702, après avoir travaillé à Augsbourg et avoir visité l'Italie, Auguste le Fort l'appela à Dresde, où jusqu'à sa mort, arrivée en 1731, il ne cessa de lui donner des commandes et d'en faire l'exécuteur de ses caprices en orfévrerie. La Gruene Gewœlbe a hérité de la plupart de ces caprices. Je sais bien qu'on ne peut faire Diglinger responsable du goût de son maître. Cependant quand un artiste est doué d'une puissante originalité, il en imprime le cachet dans ses moindres œuvres et sait corriger ce que le goût de son souverain peut présenter de défectueux et d'anormal. Avec des hommes comme Cellini ou Primatice, François Ier

avait toujours bon goût. On peut en dire autant de Diglinger. Il a aveuglément suivi les ordres qu'il recevait, n'y ajoutant rien, n'en retranchant rien, et ne se préoccupant évidemment ni de la beauté, ni du caractère, ni de l'effet, ni du style ; c'était, je le répète, un ouvrier beaucoup plus qu'un artiste. Il était aidé dans ses travaux par ses deux frères, George-Frédéric et George-Christophe. Son fils Jean-Frédéric, né en 1702, travailla dans le même genre que son père, et mourut en 1767. Une de ses filles, Sophie-Frédérique, a laissé d'assez jolies miniatures. J'ignore si sa postérité vit encore.

Traversons la salle n° VI, contenant surtout les bois ciselés dont je vous ai parlé à propos des ivoires, et terminons ce long examen par la salle n° VIII, où sont placées, outre les principales pièces d'orfévrerie de Diglinger, *la Cour d'Aureng-Zeb*, *la Mythologie égyptienne*, *le Vase des travaux d'Hercule*, *les Jeux de l'enfance ;* les belles armes, les décorations et les parures de diamants et de pierres précieuses appartenant à la famille de Saxe.

L'aspect de cette salle vous fait éprouver un éblouissement semblable à celui de la rotonde du Diorama, à l'Exposition universelle de 1855. Sans posséder de pierres d'une valeur historique égale au Régent, au Sancy, à l'Orloff, ou au Grand-Mogol, la famille de Saxe est extrêmement riche en diamants,

en émeraudes, en rubis, en saphirs, en opales et en perles d'une qualité exceptionnelle. La quantité m'a paru prodigieuse. Ces pierres montées en couronnes et en diadèmes, serties en rivières, en colliers, en pendants d'oreilles, en agrafes, en nœuds d'épaule; formant des épingles, des anneaux, des boutons, des boules, des décorations ; semées sur des poignées d'épée, des fourreaux de sabre, des baudriers, des ceinturons, des pommes de cannes, des boîtes, sont rangées dans des vitrines dont la disposition est aussi favorable à l'examen qu'avantageuse pour faire ressortir la pureté de leur eau et l'éclat de leur feu.

Des lapidaires ou des connaisseurs émérites en pierres fines doivent passer dans cette salle des heures d'ivresse contemplative. Pour un badaud curieux comme moi, pour un songe-creux qui prise un anneau en fer élégamment ciselé au prix beaucoup plus élevé que tous les diamants du grand lama, s'ils sont lourdement sertis, je n'y ai remarqué que quelques jolies décorations ou enseignes du seizième siècle, dont le travail m'a paru français ou italien, et des armes orientales d'une incomparable beauté rapportées de Vienne en 1683 par l'électeur de Saxe Jean-George III.

Quant aux pièces historiques, je ne puis avoir la prétention de vous citer toutes celles qui offrent de

l'intérêt. Cependant ma mémoire, aidée de mes notes et des indications du livret, me rappelle :

Le grand glaive que faisait porter devant lui, quand le Saint-Empire existait, l'électeur de Saxe, comme grand maréchal de l'empire. Cette précieuse relique allemande date de 1566 ;

La bague de saphir que Jean-Frédéric, le dernier électeur de la branche Ernestine, donna au capitaine Trotha, qui le fit prisonnier à la bataille de Muhlberg, en 1547;

La bague de Luther, simple cornaline, gravée d'une rose surmontée d'une croix;

Le cachet de Luther portant une tête de mort et la devise *Mori cogita*. Le cachet de Luther! Devant une pareille relique, j'avoue avoir fait bon marché de la forme et de l'art. Tout ce qui m'entourait s'est obscurci. Je n'ai plus eu d'yeux que pour cette modeste pierre qui du même coup a scellé de sa lugubre empreinte la déclaration de guerre de la raison contre la foi, et la charte d'affranchissement de la conscience humaine. Le cachet de Luther! quand j'irai à Rome, je le comparerai à l'anneau de Saint-Pierre.

Il se trouve encore, m'a-t-on assuré, des choses fort curieuses dans cette salle; je ne les ai pas vues; l'anneau de Luther m'en a empêché.

La conclusion de cette nomenclature est facile à

tirer. Elle ressort du sujet même. Si l'on considère la Gruene Gewœlbe au point de vue de la richesse et de la variété, aucune collection ne peut soutenir la comparaison avec elle. La Saxe est un des États de l'Europe qui ont eu le moins à souffrir du vandalisme des révolutions. Elle n'a pas eu de guerre de 1707, qui a envoyé au creuset une partie des trésors amassés par vingt générations de rois; elle n'a pas eu une terreur de 1793, qui a fondu le reste pour en faire plus de pièces de six liards que de pièces de canon.

Si l'on est sollicité par l'archéologie historique, cette collection offre une source inépuisable de recherches. L'histoire du goût en Saxe me paraît résumée dans ces huit salles d'une façon aussi amusante que fidèle; et l'histoire proprement dite y trouvera, pour pénétrer dans la vie privée des électeurs et apprécier leur caractère et leurs habitudes, des documents que l'on chercherait vainement ailleurs.

Si enfin c'est le goût dans le travail, la beauté des formes, l'élégance et la pureté de l'ornementation, la valeur artistique, que l'on étudie, la Gruene Gewœlbe ne satisfera qu'à moitié. Il est bien entendu que ce n'est là qu'une opinion personnelle dont la valeur n'est autre que celle de toute opinion personnelle. Sous ce rapport les collections publiques de

France, le cabinet des Gemmes de Florence, certaines collections particulières d'Angleterre, tout en étant moins nombreuses, présentent un intérêt bien supérieur à la Gruene Gewœlbe. On sort du palais royal de Dresde plus ébloui par la richesse que touché par la beauté; le goût ne s'y épure pas, et l'on en emporte plutôt une idée de convoitise qu'une notion élevée de l'esthétique.

Mais si l'on veut se rendre compte de ce qu'était l'orfévrerie des seizième et dix-septième siècles entre les mains des artistes de Nuremberg et d'Augsbourg, si l'on veut étudier les modifications apportées par le goût allemand au mouvement de la Renaissance dans l'appropriation et la décoration des objets usuels; nulle part on ne pourra le faire d'une façon plus complète qu'à la Gruene Gewœlbe. Cette belle collection, n'eût-elle pas d'autre but, mériterait; sans réserve, la notoriété dont elle jouit à l'étranger. j'espère, en outre, avoir indiqué les autres points qui la recommandent à l'intérêt de tout voyageur intelligent et homme de goût.

Février 1861.



IV

LE PALAIS JAPONAIS A DRESDE

Je doute qu'il existe en Europe une réunion de porcelaines de Chine aussi nombreuse que celle du ***Palais japonais*** de Dresde. Le catalogue remplit cinq gros volumes in-folio, et ne compte pas moins de 60,000 numéros dont 55,000 au moins s'appliquent à des objets de céramique de l'extrême Orient.

Toutefois, malgré ce chiffre, on ne pourrait pas se former à Dresde une idée générale, non-seulement du degré d'avancement où les Chinois ont poussé l'industrie ayant trait à ce que l'on appelle en France *la curiosité*, mais encore de l'ingéniosité, du goût qu'ils ont apporté dans toutes les branches de la céramique, de la délicatesse merveilleuse de leurs procédés de fabrication. Sous ce rapport, le musée de Sèvres, le musée ethnographique du Louvre, le musée chinois de La Haye offrent un intérêt supé-

rieur, parce qu'ils comprennent une quantité d'objets bien plus variée. Ainsi, en dehors de la porcelaine, Dresde ne contient ni bronzes, ni émaux champlevés ou peints, ni laques, ni pierres dures, ni cristaux de roche, ni ivoires, ni bois, dont l'étude jette un si grand jour sur la fertilité d'invention de l'industrie chinoise. Si l'on circonscrit ses recherches à la céramique, on n'y rencontrera pas de boccaros, on n'y trouvera aucune de ces pièces en gros bleu flambé, en rouge haricot, en rouge vermillon, en blanc lacté à reflets opalins, en gris truité, en vert céladon de toutes nuances, aucun de ces vases d'un tout petit volume en porcelaine émaillée rose vif, rose pâle, jaune maïs, bleu céleste, bleu de Chine, qui sont le mérite et l'attrait des collections Poinsot, Barbet de Jouy, Malinet, d'Aigremont, et que madame la duchesse de Montébello avait réunis en si grande quantité. Il semble que ce soit dans les objets d'un tout petit volume que le goût chinois ait pris plaisir à déployer toutes ses ressources, soit dans la pureté des formes, soit dans la richesse de l'ornementation. A Dresde, ces délicieux produits brillent par leur absence. Mais si l'on veut étudier les pièces d'une dimension relativement grande, les pièces de décoration, c'est à Dresde qu'il faut aller. En circonscrivant ses recherches dans le sens que j'indique, on sera surpris que l'on ait pu rassembler une

pareille quantité de produits. Quand on y rencontre une pièce rare, ce n'est pas par unité qu'on la trouve, mais par centaines et quelquefois par milliers.

La collection est rangée dans dix-huit salles au rez-de-chaussée du Palais japonais. Ces salles, qui font le tour de l'édifice, sont, je le crains, les anciennes cuisines ou les anciennes offices du palais, situé à l'extrémité occidentale de Dresde, sur la rive droite de l'Elbe. Construit de 1715 à 1730 par Auguste le Fort sous la dénomination qu'il porte encore, l'édifice offre la forme d'un parallélogramme flanqué de quatre ailes et de deux pavillons centraux. Le toit vert, dont la saillie est relevée en forme de chapeau chinois, le fait facilement reconnaître entre les monuments de Dresde. Auguste le Fort, grand amateur de curiosités, avait, paraît-il, un goût prononcé pour les porcelaines chinoises. Il les faisait venir de Hollande par centaines de caisses, et prenait plaisir, dit-on, à en orner les murs de ce palais. Je doute que la collection ait été beaucoup augmentée depuis lui. Sur le listel du pavillon d'entrée on a gravé cette inscription à laquelle il ne faut pas prêter une trop aveugle confiance : *Museum usui publico patens.* Comme c'est le conservateur lui-même qui veut bien servir de guide aux curieux, et, comme il a ses occupations particulières, le public

en trouve parfois les portes parfaitement closes. Mais lorsqu'elles sont ouvertes, les explications qu'il fournit sont si claires, si précises; elles font preuve d'une science si solide et si exercée, que l'on n'a rien à regretter.

On sait bien peu de chose en Europe sur l'histoire de la porcelaine chinoise, et il ne semble pas que l'on soit beaucoup plus avancé en Chine. Les deux seuls ouvrages que nous possédions sur ce sujet sont : le mémoire du père Dentrecolles, reproduit dans l'*Encyclopédie* de Diderot, et la traduction du livre chinois, intitulé : *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, par M. Stanislas Julien. Ce qui ressort de plus clair de la lecture de ces deux ouvrages, c'est que de tout temps on s'est livré avec une grande ardeur, dans toute l'étendue de l'empire du Milieu, à la fabrication de la porcelaine. Mais ce que ne disent pas ces deux auteurs, c'est que, de tout temps aussi, l'habileté de la contrefaçon a été un des caractères essentiels du génie chinois; c'est que ce génie d'imitation a dû s'exercer sur la fabrication de la porcelaine comme sur tout le reste; c'est qu'enfin il est fort probable que nous nous extasions souvent sur l'antiquité de certaines pièces frappées d'une marque connue pour être celle d'une fabrique du huitième ou du neuvième siècle; tandis que ces pièces, œuvre de quelque faussaire de

talent, n'ont peut-être pas cent ans d'existence. On ne saurait trop le répéter, les marques de la porcelaine chinoise, pas plus que les signatures de tableaux, ne sont une preuve irrécusable d'authenticité.

A ce sujet, j'ai été témoin d'un fait qui a singulièrement affermi mon scepticisme à l'égard des marques de fabrique. A la vente Louis Fould, une jeune femme, donnant le bras à un savant dont la modestie n'est pas précisément l'apanage, examinait avec intérêt une potiche dont le galbe était aussi pur que la couleur était harmonieuse et riche. Son guide releva ses lunettes, souleva le vase, en examina le fond, et, après avoir déchiffré la marque dont il était frappé, raconta à la jolie visiteuse qu'il avait été exécuté sous la dynastie des Youen, de 1260 à 1368, et ne pouvait avoir, par conséquent, moins de cinq siècles d'existence. Le galant sinologue comptait sans les contrefaçons. Quelques années auparavant, l'amateur dont on faisait la vente, causant avec un négociant anglais de Shang-Haï du degré de perfection auquel atteint la contrefaçon chinoise, l'avait prié de lui en rapporter un spécimen. J'avais l'honneur d'être présent à l'entretien. C'est ce spécimen qui avait servi de prétexte à ce déploiement d'érudition. Mais en regardant à l'intérieur, sur l'étranglement du col du vase, on eût trouvé la

marque du fabricant moderne, son nom, son adresse, la date de 1855, et, je crois bien, le nom du négociant anglais qui l'avait commandé.

Les Chinois en savent peut-être encore moins que nous. Si ce que disent les voyageurs revenant de ces lointaines contrées est exact, les nombreux amateurs du pays même paraissent ignorer ce que c'est que la contrefaçon, et ne font aucune différence entre les pièces imitées et les pièces originales.

De tout ceci il résulte que le goût et l'habitude sont, dans ces délicates matières, des moyens d'information au moins aussi précis que la sinologie, et que l'on n'arrivera à fixer des données certaines qu'en étudiant la forme, la couleur et l'ornementation de chaque pièce, sans tenir compte des marques de fabrique, et qu'en les comparant avec les pièces similaires connues. Il faut appliquer à la chinoiserie les procédés pratiques de la psychologie et de la médecine, et faire de la chinoiserie expérimentale. Autrement, les marques de fabrique sont encore destinées à jouer de bien singuliers tours à tous les académiciens du monde, savants ou non.

Les deux premières salles sont remplies par d'immenses quantités de ces pièces dont la décoration fond blanc à dessins bleus prenait, au siècle dernier, le nom de *porcelaine à broderie*. C'est la production céramique chinoise la plus commune, et celle qui a

été le plus imitée. En Hollande les fabriques de Delft, en France celles de Rouen, ont évidemment pris pour modèle l'ornementation de cette porcelaine.

La salle suivante ne contient que des pièces monochromes bleu ardoise. Ces produits sont peut-être plus communs encore que ceux de la porcelaine à broderie. Assiettes, plats, tasses, soucoupes, théières, saladiers, pots, potiches, cornets, amphores, pots-pourris, brûle-parfums, jeux complets de cinq, de sept et même de onze pièces, on a réuni là toutes les variétés à l'usage des Chinois. Puis viennent deux salles uniquement consacrées à ce que nous appelons porcelaine du Japon, c'est-à-dire à ces porcelaines de toutes formes et de toute grandeur, dont la décoration invariable consiste en un fond blanc sur lequel se détachent des fleurs à larges pétales bleus ou rouges relevés de rehauts d'or. La peinture de ces pièces n'est jamais fine, mais elle est toujours singulièrement éclatante et harmonieuse. Quand on les examine attentivement, on remarque une chose, c'est que l'émail blanc servant de fond est presque toujours fendillé, tandis que les couleurs de l'ornementation offrent une surface parfaitement unie. En voici, m'a-t-on assuré, la cause : le Japon fabrique relativement peu de porcelaines, et la grande quantité qui s'y débite est importée de Chine;

elles entrent complétement blanches dans les ports du Japon, d'où elles sont dirigées sur les villes de l'intérieur pour y recevoir leur décoration. Il arrive alors que, présentées une seconde fois au four pour que les couleurs japonaises puissent se vitrifier, la chaleur de la seconde cuisson fait craqueler l'engobe chinoise, tandis qu'elle est juste suffisante pour polir et faire adhérer l'engobe japonaise. Il y a une autre espèce de porcelaines japonaises, plus communes, sur lesquelles les couleurs sont plus grossièrement posées et cuites à un feu d'une température relativement inférieure. Sur celles-là l'engobe blanche reste parfaitement unie. Ce sont ces dernières pièces qui nous passent journellement sous les yeux.

En continant ma visite, j'ai aperçu de grands pots en bleu violacé flambé, c'est-à-dire dont la couleur offre les stries et les vives ondulations d'une flambe de feu de sarment, et des vases d'une dimension plus petite et de formes assez pures, ayant reçu deux couvertes, la première blanche, la seconde café au lait. En posant la seconde couverte, on a réservé certaines parties de la couverte blanche, et dessiné ainsi en blanc des arabesques qui s'accusent légèrement en creux sur le profil du vase.

Toute une salle est consacrée aux pièces en bleu soufflé et doré. Il y a là plusieurs douzaines de services (un service se compose habituellement de douze

douzaines, 144 assiettes) de cette porcelaine dont j'ai vu vendre une seule soucoupe cinquante et soixante francs. Le père Dentrecolles nous apprend, dans les lignes suivantes, de quelle façon s'obtient le bleu soufflé : « On a du bleu tout préparé; on « prend un tuyau dont une des ouvertures est cou- « verte d'une gaze fort serrée; on applique douce- « ment le bas du tuyau sur la couleur dont la gaze « se charge; après quoi on souffle dans le tuyau « contre la porcelaine, qui se trouve ensuite toute « chargée de petits points bleus. On souffle le rouge « de même que le bleu sur la porcelaine, mais il est « plus difficile d'y réussir. Les dessins d'or que l'on « trouve sur ces porcelaines sont appliqués au pin- « ceau. »

Dans une autre salle sont rangés les spécimens de trois genres de fabrication très-distincts, et que l'on rencontre assez rarement en France. Ce sont :

1° Des pièces en bleu lapis, dont certaines parties réservées en blanc sont peintes comme les pièces dites de la famille verte ;

2° Des collections entières de vases de toute espèce en porcelaine café au lait et café au lait craquelé ;

3° Des potiches, théières, assiettes, tasses en porcelaine café au lait comme la précédente, où courent des arabesques de feuillage d'un vert vif et harmo-

nieux. Les formes sont en général très-élégantes et assez pures. Le conservateur, qui voulait bien me guider, m'a affirmé que cette porcelaine était de fabrication cochinchinoise, et, pour me le prouver, m'a montré une marque estampillée sous une de ces pièces. Je ne connais pas le cochinchinois, et j'attends, pour partager l'avis du conservateur, une preuve plus convaincante qu'une marque que tout le monde peut imiter.

Au milieu de cette quantité d'objets, j'en ai remarqué dix qui m'ont paru appartenir à une fabrication assez curieuse pour devoir être notée. Ce sont cinq tasses à thé et cinq soucoupes fond blanc à dessins d'oiseaux. Cela n'a rien que d'ordinaire; mais ce qui ne l'est pas, c'est que la bordure des tasses et des soucoupes a été découpée et fenestrée comme une truelle à poisson avant l'immersion dans la couverte. Puis, au moment de l'immersion, loin de dégager les découpures de la glaçure qui les a obstruées, on les en a au contraire remplies, en sorte qu'elles sont vitrées d'un talc extrêmement léger et transparent qui laisse voir la finesse du travail en même temps qu'il empêche le liquide, que ces tasses sont destinées à contenir, de s'échapper par les déchiquetures de la pâte. C'est le seul exemple que je connaisse de cette fabrication. La soucoupe d'une de ces tasses est, en outre, incrustée d'émaux imi-

tant les rubis et les saphirs, ce qui produit un effet plus bizarre que beau.

Enfin, dans la dernière salle de la porcelaine chinoise, on a placé sous une vitrine, dans l'endroit le plus apparent, le phénix de toutes ces raretés. Ce sont six assiettes d'une pâte extrêmement fine, recouvertes d'une glaçure blanche non moins délicate et portant peintes au naturel les armes de Charles-Quint : la double aigle couronnée, tenant dans ses serres les colonnes d'Hercule où s'enroulent les doubles C, initiales de *Carolus*. Je doute qu'il existe d'autres porcelaines remontant au seizième siècle, dont l'authenticité soit aussi irrécusable que celle de ces pièces. On sait que les premiers spécimens de la porcelaine chinoise furent importés par les navigateurs portugais vers 1506. Or, comme Charles-Quint fut élu empereur d'Allemagne en 1519, comme ces six assiettes furent prises à Inspruck en 1552, lorsque l'électeur de Saxe, Maurice, força l'empereur à quitter précipitamment cette ville, il est certain qu'elles furent commandées et exécutées en Chine entre 1519 et 1522. Elles ont donc pour le moins trois cent dix ans d'existence bien constatée. Je souhaite une pareille antiquité à toutes les porcelaines que les amateurs possèdent dans leurs collections.

Il est tout simple qu'à Dresde la salle consacrée

aux porcelaines de Saxe soit intéressante. On y a réuni les échantillons de tous les essais tentés au commencement du dix-huitième siècle par Jean-Frédéric Böttcher pour arriver à ces élégants produits qui figurent aujourd'hui dans les collections de tout homme de goût. L'on peut y suivre d'une façon aussi complète que détaillée toutes les phases de cette fabrication. Je n'ai pas à en retracer l'histoire. M. Labarte s'est chargé de ce soin dans l'introduction du catalogue Debruge-Duménil, et l'a fait de manière à rendre inutile toute tentative nouvelle. J'y renvoie ceux qui s'intéressent à ces détails, et je me borne à décrire ce que j'ai vu.

« C'est en 1704, dit M. Labarte, que Böttcher « obtint une poterie rouge, dense, solide, très-dure, « qui avait par cela même quelques-unes des quali- « tés de la porcelaine, mais ne possédait pas la plus « essentielle : la translucidité. Cette poterie n'était « autre chose qu'une espèce de grès cérame. » Elle ressemble beaucoup au boccaro. Le Palais japonais en offre plusieurs pièces. Ce sont presque toutes des tasses avec leurs soucoupes. Avant d'arriver aux produits en porcelaine blanche, il s'écoula cinq ans pendant lesquels l'esprit industrieux de Böttcher, aidé de la science de Tchirnauss et du sang-froid de Steinbrüch, son beau-frère, s'exerça sur la préparation de cette faïence rouge, et sut lui faire produire

des résultats différant essentiellement entre eux, et dont le Palais japonais a conservé des exemplaires. Tantôt la pièce sortant mate du moufle, et n'étant recouverte d'aucune glaçure, d'aucun enduit translucide, était polie à la main après la cuisson. Tantôt les objets ayant trop cuit prenaient une teinte ferrugineuse particulièrement agréable à l'électeur, qui les faisait mettre de côté pour son usage personnel. Aucun de ces objets, je le répète, ne porte trace de glaçure. C'est l'enfance de la porcelaine de Saxe.

Puis vient sa jeunesse, qui consiste en pièces trempées d'un léger enduit, mais toujours en terre rougeâtre se rapprochant plus du grès que de la porcelaine. En cuisant, l'enduit métallique de plusieurs de ces pièces pénétra dans la pâte, la décomposa, et de rouge brique elle devint complétement noire. De ce qui était une imperfection Böttcher fit une rareté. Il composa plusieurs services noirs dont la teinte, sinon la forme, rappelle celle des vases dits de Nola, et peut tromper au premier abord. Une tablette est exclusivement chargée de ces pièces noires.

« Enfin, dit M. Labarte, après quelques travaux, « Böttcher réussit, en 1709, à obtenir une porce- « laine blanche et translucide ayant tous les carac- « tères de celle de la Chine. Le 6 juin 1710, la fa- « brique de porcelaine fut installée dans le château « de Meissen; Böttcher en fut nommé le directeur.

« Le but des travaux de Böttcher avait été d'obtenir « une poterie semblable à celle de la Chine : aussi ne « jugea-t-on rien de mieux à faire, dans l'origine, « que de copier le plus fidèlement possible, soit pour « les formes, soit pour les couleurs, les belles porce- « laines de ce pays. La manufacture de Meissen par- « vint à une imitation si parfaite, qu'il faut un œil « très-exercé pour distinguer les porcelaines qui y « étaient fabriquées dans le style chinois des vérita- « bles porcelaines chinoises. Les premières porce- « laines sont au surplus marquées d'un A et d'un R « entrelacés (*Augustus Rex*). Cette marque a sub- « sisté jusqu'en 1730. On sait qu'après cette époque « la fabrique de Meissen adopta pour marque les « deux épées en croix, d'abord encadrées dans un « triangle, puis sans encadrement. »

Cependant, même avant la mort d'Auguste le Fort, la marque A R n'était pas la seule dont fussent frappés les produits de la fabrique de Meissen. Il en existe deux autres appartenant au même établissement.

Une fois la porcelaine blanche trouvée, la fabrique de Meissen ne tarda pas à jouir d'une grande célébrité en Saxe et à l'étranger, et, pour satisfaire aux demandes qui lui arrivaient de tous côtés, à être forcée d'augmenter le nombre de ses fours et celui de ses ouvriers. Böttcher scinda alors sa fabrication

en deux, et, avec l'autorisation de son souverain, fournit des modèles à l'industrie particulière, tout en continuant à travailler spécialement pour la cour de Saxe. Le monogramme A R fut réservé pour les pièces royales, et celles destinées aux particuliers et à la vente furent frappées d'un caducée.

Enfin l'on sait qu'à tous les goûts les plus somptuéux Auguste le Fort joignait un penchant très-prononcé pour le beau sexe. Le roi de Pologne avait le cœur tendre, et était aussi faible qu'inconstant avec ses maîtresses. Une femme de la noblesse saxonne, la baronne d'Hoym, qui prit plus tard le nom de comtesse de Kösel, précéda, dans les amours du roi, la fameuse comtesse de Kœnigsmarck. Auguste le Fort fit faire pour elle à Meissen plusieurs services complets dont on retrouve encore des pièces éparses, et dont le Palais japonais possède plusieurs spécimens portant une marque, dont l'explication, au dire des savants saxons, serait à peine possible en latin. On retrouve un poinçon semblable sur certaines pièces de monnaie frappées en Saxe durant la faveur de madame de Kösel, et qui en ont pris le nom, ce sont les *florins de la comtesse.* Ces florins sont avidement recherchés par les numismates allemands.

Parmi les pièces placées dans les deux dernières salles, j'ai remarqué :

De nombreuses figurines en biscuit de Saxe colorié. Dans le nombre, ce groupe d'un homme, lunettes sur le nez, ciseaux en main, portant un tablier et monté sur un bouc. C'est le portrait du tailleur du fameux comte de Brühl, le ministre d'Auguste le Fort. Ce tailleur passe pour avoir souvent mis au service des amours du roi, son maître, une dextérité qu'il ne portait pas, dit-on, dans la confection des hauts-de-chausses. Il existe deux modèles de ce groupe. Le plus petit est le plus rare.

Un service offert à la princesse de Saxe lors de son mariage avec le dauphin, fils de Louis XV.

Des imitations de Sèvres, — fond bleu, grand feu, — faites à la fabrique de Meissen par ordre de Napoléon Ier. Cet essai ne fut pas heureux, et l'on dut y renoncer.

Enfin, dans la dernière salle, quelques pièces assez médiocres de Delft, de Rouen et de Frankenthal; des Wedgwood, et de beaux échantillons de plats hispano-arabes et des majolicas du duché d'Urbin. On a prudemment caché dans un coin une mauvaise imitation des faïences de Bernard Palissy.

Je n'ai pas la prétention d'avoir fait connaître ce que le Palais japonais de Dresde contient de curieux, de beau et d'intéressant. Mon but a été d'en donner une idée générale, et d'appeler sur cet établissement l'attention des amateurs et des personnes compé-

tentes. Il y a là une mine d'informations inexplorée, et dont la mise en œuvre ferait certainement faire de rapides progrès à une science à peine née, la céramographie.

Juillet 1861.

V

LE MUSÉE CORRER A VENISE

A l'extrémité du Grand Canal, en face de l'embouchure du Canareggio, un peu plus loin que la magnifique ruine du *Fondacco dei Turchi*, un écusson aux armes d'Autriche signale aux curieux une maison d'assez chétive apparence, au traguet de laquelle viennent s'attacher, à de rares intervalles, les gondoles de quelque touriste consciencieux et entreprenant : c'est le musée Correr.

Le musée Correr fait à Venise l'office du musée de Cluny à Paris. Là sont réunis ces mille objets appartenant moitié à l'art et moitié à l'industrie, dont le goût du moyen âge et de la renaissance a su faire des chefs-d'œuvre. Ce goût, à Venise, se double d'un élément particulier dont il faut tenir grand compte, toutes les fois que l'on parle du génie artistique de cette ville : l'élément oriental. C'est l'influence orien-

tale qui fait le cachet de l'art vénitien et le distingue des autres arts de l'Europe. Pendant six cents ans, Venise a été le grand entrepôt des relations de l'Occident avec l'Orient, la citadelle avancée de l'Europe en Asie; et, lorsque les découvertes des Portugais eurent ouvert un autre chemin aux rapports des deux mondes, la ville des doges conserva pendant deux cents ans encore le privilége de commercer avec toute la partie du monde oriental qui borde la Méditerranée, et où l'imagination pittoresque des Arabes a laissé le plus de traces. Cette influence apparaît dans toutes les industries où l'art entre pour une part : les damasquinures, la verrerie, les incrustations, la poterie, l'émaillerie, la mosaïque, l'orfévrerie, l'arquebuserie, la fabrication des étoffes. Dans beaucoup de tableaux vénitiens du quinzième siècle, on remarque avec surprise, sur les dalmatiques des abbés donateurs, des versets du Koran tracés sur la bordure de l'étoffe. Cette inconvenance religieuse n'est pas une fantaisie du peintre, mais bien un goût du prêtre lui-même qui copiait, sans se rendre compte de leur signification, les beaux caractères tracés sur les soieries qui, de Bagdad, de Tripoli, de Jaffa, de Damas et de Smyrne, étaient parvenues jusqu'à la sacristie de son église. Comment expliquerait-on l'éclat, la richesse de la peinture vénitienne, si l'on n'y faisait entrer pour une très-large part

l'influence levantine? Le soleil de Venise est une métaphore de poëte qui n'explique rien. Si c'est au soleil de l'Adriatique que les peintres vénitiens doivent l'opulence de leur palette, ainsi que tout le monde le dit et que je l'ai répété souvent moi-même, pourquoi Florence, Rome, Naples, pourquoi Madrid, Séville, qui toutes sont situées plus près de l'équateur, ont-elles produit des écoles relativement moins coloristes que l'école vénitienne? Il me semble que le ciel de Naples, entre autres, est plus pur, plus serein et plus chaud que celui de Venise. Cette vérité, qu'il est plus facile de sentir que d'expliquer, acquiert à Venise même le caractère de la plus complète évidence. Venise est une ville d'Orient perdue en Europe; c'est là son attrait et son originalité. Revenons au musée Correr, je n'en finirais pas sur ce sujet.

Comme Cluny et la collection Sauvageot, le musée Correr est un don particulier. Son fondateur, ser Teodoro Correr, d'une vieille famille patricienne qui a donné à l'Église le pape Grégoire XII, naquit à Venise le 12 décembre 1750. A trente ans, après avoir rempli plusieurs charges publiques, préférant le repos aux honneurs que sa naissance et son intelligence lui eussent permis de briguer, il prit le petit collet et entra dans les ordres mineurs. Se faire abbé à Venise en 1780, à trente ans, c'était agir en Syba-

rite. Depuis ce moment jusqu'à sa mort, arrivée le 20 février 1830, sa vie paraît s'être circonscrite aux douces émotions du collectionneur. Le moment était admirablement choisi, et je doute que les fastes de la collectiomanie en présentent jamais un semblable. La décadence et peu après l'écroulement de la république, les révolutions dont pendant vingt ans, de 1795 à 1815, l'Italie fut le théâtre et la victime, lui préparaient de ces hasards qui valent mieux que des millions pour commencer, poursuivre et parfaire une collection. Correr en profita avec goût et discernement. Comme tous les grands collectionneurs, il n'était pas riche. La chute des empires, la ruine des dynasties, le bouleversement de tout un continent jetèrent à ses pieds des prodiges. Quelle époque bénie! Quelles pêches dans une pareille eau trouble! Le frisson vous prend rien que d'y songer. Voilà quatre-vingts ans que l'Europe se taille d'admirables collections dans ce dont l'Italie ne veut plus, et l'on peut juger de ce que contenait ce merveilleux pays par ce qu'il renferme encore.

J'espère que le patriotisme de Correr dut souffrir de la facilité avec laquelle sa passion trouvait à se satisfaire; mais le diable est bien fin, et j'ai peur que son goût ne remerciât en secret les révolutions des épaves qu'elles lui apportaient. Un collectionneur n'est pas un ange, et non plus un abbé vénitien du

dix-huitième siècle. Au reste, si cet excellent homme eut jamais un mouvement de joie égoïste, il le racheta largement par l'acte de patriotisme qui termina sa carrière. Par son testament du 1[er] janvier 1830, il léguait sa collection à sa ville natale, y joignant la maison qui la contenait, et couronnant cette libéralité par le don de sa fortune privée pour subvenir aux frais d'entretien et payer les honoraires d'un conservateur, d'un custode, d'un économe et d'un concierge. Ce legs, il le plaça à perpétuité sous la protection de la municipalité vénitienne. *Assegnando* (dit M. Vincenzo Lazzari dans la préface de sa notice) *per tale fine uno stipendio ad un preposto, ad un custode, ad un administratore della economia e ad un portiere, e mettendolo per sempre sotto la tutela della civica rapprezentanza di Venezia.*

C'est cette collection qui, augmentée par les dons successifs de MM. Domenico Tironi (août 1853) et Domenico Zapetti (juillet 1849), et placée à tour de rôle sous la direction de MM. le comte Marcantonio Corniani Algarotti, Luigi Correr et Vincenzo Lazzari, forme avec l'Académie des beaux-arts le second musée public de Venise, si tant est que Venise même ne soit pas un grand musée dont tous les monuments sont les salles.

Le catalogue[1] comprend 1,557 numéros classés dans

1. *Notizia delle opere d'arte et d'antichita dellà Raccolta*

les vingt et une divisions suivantes : peintures, majoliques, porcelaines, verreries, mosaïques, émaux, nielles, gemmes, ivoires, objets de differentes matières, bois ciselés, objets usuels, orfévreries, bronzes, azzemina et damasquinures, ouvrages en fer, empreintes, armes, marbres, terres cuites, curiosités diverses. Il y a un choix à faire au milieu de ces quinze cent cinquante objets, et je ne les donne pas tous pour des chefs-d'œuvre. La rareté de la matière, la bizarrerie ou la difficulté plutôt que la beauté du travail, font le mérite de la plus grande partie de ces pièces. Toutefois, les pièces qui réunissent la beauté à la rareté sont encore en nombre suffisant pour laisser un souvenir qui ne s'efface plus. En indiquant les plus remarquables, j'espère prouver que mes sympathies ne m'ont pas trompé. Je serais heureux si je pouvais les faire partager à autrui et augmenter le nombre des visiteurs d'un des plus curieux coins de la plus curieuse ville de l'Europe [1].

Mais, avant d'entrer dans ce détail, qu'il me soit

Correr di Venezia, scritta da Vincenzo Lazzari, grand in-8°. Venezia, 1859.

1. On ne semble pas, à Venise même, accorder à cette collection tout l'intérêt qu'elle mérite. Elle n'est connue en France que par le travail de M. Armand Baschet, publié par *la Gazette des Beaux-Arts*, travail excellent et auquel je suis redevable de tout ce que le mien contient de moins imparfait.

permis de rendre justice au catalogue rédigé par le conservateur, M. Vincenzo Lazzari, et de le signaler comme l'œuvre la plus remarquable en ce genre. Par la variété et la sûreté de ses connaissances, M. Lazzari a su faire de ce simple livret un dictionnaire à peu près complet de la curiosité en Italie. Des notices spéciales précèdent chacune des divisions et forment des traités auxquels je ne vois rien à ajouter ni à retrancher. Si M. Lazzari avait eu la pensée de joindre à ses descriptions des *fac simile* des signatures et des monogrammes qui abondent dans la collection, son œuvre serait parfaite et pourrait dispenser de tous les traités sur la matière. Je suis d'autant plus heureux d'adresser à M. Lazzari ce témoignage de gratitude que les catalogues bien faits sont aussi rares en Italie que les chefs-d'œuvre y sont communs. C'est là une règle générale à laquelle celui-ci fait seul exception.

Lorsque l'on a visité l'Académie des beaux-arts, le Palais ducal et les églises de Venise, l'on peut croire que les tableaux sont épuisés. La collection Correr prouve le contraire. Elle en possède cent quatorze; et si dans ce nombre aucun ne peut être comparé aux œuvres des autres dépôts publics, ils sont loin cependant de manquer d'intérêt, au moins au point de vue de l'histoire.

Tels sont : un fort curieux *Juge sur son tribu-*

nal (8) attribué à Vittore Pisanello; *Un Christ en croix* (28) d'Andrea Mantegna, œuvre indubitable et qui serait magnifique si deux ou trois couches de restauration n'avaient pas enlevé le caractère du dessin et détruit l'effet de la couleur; deux Vittore Carpaccio, représentant : l'un, *Deux Femmes assises sous un portique* (46); l'autre, *la sainte Vierge et sainte Élisabeth* (47). Les onze toiles de l'Académie représentant la *Vie de sainte Ursule*, où Carpaccio a déployé toutes les ressources de son admirable talent, font tort aux deux toiles du musée Correr. Partout ailleurs on les étudierait avec le plus vif intérêt. Le n° 46 porte cette précieuse signature : *Opvs Victorjs Carpalzo Venetj.*

Le musée prétend posséder un portrait du fameux *César Borgia* (44). Le duc de Valentinois est peint de grandeur naturelle, à mi-corps, de profil, tourné à gauche; il a la tête couverte d'une toque noire, et est vêtu d'un justaucorps noir et d'un pardessus doublé de fourrure. Il est fort possible que ce soit là César Borgia; mais je puis dire que ce portrait ne ressemble en rien au magnifique portrait de guerrier de la galerie Borghèse attribué à Raphaël, et qui passe pour représenter le même personnage. J'avoue mon scepticisme en pareille matière, et j'attends d'irréfragables documents, je ne dirai pas pour

croire, mais pour être moins incrédule à l'égard des deux Borgia de Borghèse et de Correr.

L'attribution de ce portrait à Léonard de Vinci s'appuie sur une signature inscrite au revers. Ce serait, si j'ai bonne mémoire, la seule œuvre de Léonard qui fût signée, et j'ai bien peur que cette signature ne soit précisément le plus sérieux motif pour infirmer l'attribution. En l'admettant comme vraie, ce portrait aurait été fait en 1504, date du voyage de Léonard à Rome, où il peignit la fresque du couvent de San Onofrio. Ma mémoire me rappelle et mes notes me confirment que c'est une œuvre de l'école milanaise, mais une œuvre ordinaire. Je devais la signaler à cause de la double et illustre dénomination qu'elle porte.

Enfin, d'un peintre vénitien du seizième siècle, absolument inconnu en France, bien qu'il y ait de lui un bon tableau au musée de Grenoble, de Marco Palmezzani, le musée possède un bon *Portement de croix* (52) signé tout au long *Marchus Palmezzanus, pictor foroliviensis, faciebat.* Palmezzani, né à Forli, dans les Marches, avait étudié à l'atelier de Melozzo. Tous ces noms ne nous sont pas familiers, et c'est fâcheux, car, sous ce rapport, les Anglais et les Allemands sont beaucoup plus avancés; mais ils le deviennent en Italie, et l'on reste confondu du talent, du génie d'une foule d'inconnus, surtout

quand on songe où en était l'art de la peinture en France à la fin du quinzième et au commencement du seizième siècle. Nous aurons beau faire, mais quand il s'agit d'art, l'Italie est la mère et la nourrice du monde. C'est sur cette terre sacrée que nous avons tous reçu nos premières et nos meilleures leçons; c'est là que nous devons nous retremper quand l'impression s'en efface. Quant à Marco Palmezzani, on trouve des œuvres de lui dans les musées de Milan, de Venise, de Padoue, aux Offices de Florence, et surtout dans sa ville natale, à Forli, où il faut aller le voir pour l'apprécier à sa juste valeur, comme on ne connaît le Corrége que lorsque l'on a visité Parme.

Une visite au musée Correr fait faire connaissance avec un peintre du dix-huitième siècle dont on trouverait difficilement des œuvres ailleurs qu'à Venise[1], Piétro Longhi, né en 1715, mort en 1785. Piétro Longhi est un des artistes les plus futiles et les plus originaux de ce groupe que l'on pourrait appeler la seconde école vénitienne et qui compte dans ses rangs La Rosalba, Piazetta, Gregorio Lazzarini, Rizzi, Tiepoletto, Canaletto, Guardi, et que domine de toute sa hauteur le charmant Tiepolo. Longhi dessine avec esprit, justesse et mouve-

1. On m'assure qu'il y en a quelques-unes dans les collections particulières de l'Angleterre. J'en ai retrouvé deux dans les galeries de Hampton-Court.

ment; sa touche, il est vrai, est lourde, mais sa couleur ne manque ni d'effet ni de vigueur. Quant aux sujets qu'il représente, il les emprunte tous à la vie intime de Venise au dix-huitième siècle. La façon dont il voit et dont il interprète ce qu'il a vu est originale et ne ressemble à celle de personne : c'est un pur Vénitien. Je rendrai l'impression de ses tableaux en disant qu'ils rappellent à la fois l'élégance de Watteau, la pensée satirique de Hogarth et l'expression philosophique du Hollandais Troost. Les quinze Longhi du musée Correr (125-139) représentent, sauf quelques portraits, des salles de jeu, des intérieurs de café, des parloirs de couvent, des boutiques de perruquier, des tréteaux de charlatan, des conversations galantes, des consultations de médecin, des masques enveloppés dans l'inévitable *baüta*, ou des femmes, le visage à moitié caché par la *morettina :* tout ce monde étrange, caduc, efféminé, amoureux du plaisir quand même, sentant les onguents et la poudre de Cassius, dont Casanova nous a laissé, dans ses scandaleux mémoires, une si honteuse et si véridique peinture. Longhi est, avec Casanova, le meilleur chroniqueur de la Venise du dix-huitième siècle.

Quelques copies ou imitations de Longhi, un portrait de Charles Goldoni par Alessandro Longhi, le fils de Piétro, qui était loin d'avoir le talent de son

père, terminent la catégorie des peintres italiens.

Quant aux œuvres très-clair-semées des artistes étrangers, aucune ne mérite que l'on s'y arrête. Nous pouvons donc passer à la division suivante, à la principale richesse et au plus grand attrait du musée, aux *Majoliques*. Elles proviennent, non pas du don de Teodoro Correr, mais de celui de Domenico Tironi.

Tout le monde sait que l'on désigne par ce nom de *majoliques* les faïences fabriquées en Italie, depuis le milieu du quinzième siècle jusqu'au milieu du dix-septième, et plus particulièrement les produits du duché d'Urbin pendant un intervalle de cent ans (1480-1580). Les majoliques ont, depuis une dizaine d'années, été l'occasion d'assez dispendieuses folies pour qu'il ne soit permis à personne d'ignorer l'intérêt qu'elles offrent et la valeur qu'elles représentent. La science du public s'arrête là, et celle des archéologues ne va guère plus loin. L'histoire des majoliques est fort obscure. Dès que l'on veut y pénétrer, on est arrêté court par l'absence de documents. C'est là une question neuve, intéressante, dont l'élucidation est vivement attendue; et je m'étonne qu'elle n'ait pas encore tenté un de ces esprits si habiles aux recherches et si avides de science comme il s'en est tant produit en France depuis vingt ans.

Les documents matériels, les spécimens abondent. Sans sortir de France et sans quitter Paris, les collections publiques du Louvre, de Sèvres, de Cluny, les cabinets de MM. de Rothschild et Sellières renferment une masse de produits aussi précieux que beaux. Quelle lumière ne jetteraient pas sur la céramique italienne des catalogues de ces collections, rédigés d'une façon précise, détaillée et scrupuleusement exacte!

Ce qui ferait défaut, ce sont les documents écrits. On compte en effet les ouvrages spéciaux sur la matière, et le compte en est court. En dehors des livres italiens, *Histoire de la peinture en majolique*, de Gianbattista Passeri, traduite par M. Delange; *les trois livres de l'Art du potier*, par Piccolpasso; *Catalogue de la collection Correr*, par M. Vincenzo Lazzari, que j'aurais dû citer le premier; en dehors des livres anglais, *Histoire de la poterie et de la porcelaine*, par M. Marryat; *Catalogue de la collection Soulage*, par le savant M. Robinson; je ne vois guère à glaner chez nous que quelques indications industrielles dans le *Traité de céramique* de Brongniart, et que quelques renseignements artistiques dans les *Monuments inédits* de Willemin, et dans l'introduction au *Catalogue de la collection Debruge-Duménil*, par Jules Labarte. Mais qu'importe? Ce qui est urgent, c'est de décrire, d'apporter des

éléments à l'histoire. La synthèse se fait toute seule et n'est jamais fausse quand l'analyse abonde et a été exacte. Une fois les catalogues rédigés, les traités généraux ne seraient ni longs ni difficiles à écrire.

En attendant, ce que l'on sait de plus clair, c'est que la faïence était d'un usage universellement répandu dans l'Italie centrale dès 1400. Cet usage se perpétua jusqu'aux dernières années du dix-septième siècle, après avoir rencontré dans Luca della Robbia et sa famille des artistes d'une délicatesse et d'une habileté au moins égales à celles déployées cent ans plus tard par notre Bernard Palissy. Que l'idée d'appliquer la terre peinte et vernissée aux besoins journaliers ait été importée d'Espagne par les Arabes, je le crois. Ce ne serait pas le seul cadeau que l'Arabie aurait fait à l'Europe, et le nom de *Majolique*, qui semble placer l'origine de cette importation dans la plus grande des Baléares, donne beaucoup de poids à cette supposition. Mais l'importation arabe, ne l'oublions pas, ne fit que réveiller une industrie endormie en Italie. Mille ans auparavant elle avait jeté un si vif éclat que les nations civilisées reviennent encore, lorsqu'elles veulent approcher de la perfection, aux formes si pures de l'art étrusque. Chose remarquable! le centre de l'industrie des majoliques est, à peu de chose près, le même que celui de la fabrication étrusque. Après la Chine, c'est l'Italie cen-

trale qui possède évidemment la matière première la plus propre à la fabrication de la poterie. Aussi, pendant que l'Italie continuait à désigner ses produits par le nom arabe de ***Majolique***, la France lui prenait le nom d'une de ses villes, Faenza (***Faïence***), pour spécifier les mêmes poteries et toutes celles faites à leur imitation.

Toujours est-il que, vers 1480, dans le duché d'Urbin, dans l'Ombrie, sur les limites des Marches, il n'y avait pas d'humble bourgade qui ne possédât un four de faïence commune. Quant aux belles fabrications, elles se circonscrivirent aux villes de Faenza, de Gubbio, de Deruta, d'Urbino, de Casteldurante, de Pesaro, de Castelli, dans les Abruzzes, dont on reconnaît encore les produits à des caractères parfaitement tranchés. Les potiers italiens, comme nos émailleurs de Limoges, appelèrent à leur aide les peintres les plus célèbres pour décorer le champ de leurs plats ou les flancs de leurs aiguières. Fort peu songèrent à laisser une marque qui pût transmettre leur nom à la postérité ; et les noms de maestro Giorgio, de Francesco Xanto Avelli, d'Orazio Fontana, de Flaminio Fontana, de Guiddo Selvaggio, de Terenzio, sont à peu près les seuls dont on connaisse les œuvres d'une manière certaine. Presque tous ces grands inconnus sont représentés de la façon la plus remarquable à la collection Correr.

Après avoir visité quelques-unes des plus belles collections de l'Europe, les seize pièces de Faenza du musée Correr ont été une surprise pour moi. Les produits de cette fabrique se reconnaissent aux caractères suivants : Couleurs variées, mais dans des gammes très-pâles, ce qui donne à l'ensemble un ton un peu faux. Les chairs sont traitées par touches blanches relevées de légères hachures jaunes. Un bleu pâle, que le feu du moufle a rendu criard, domine dans les vêtements. Le grand mérite de cette fabrication tient surtout à la pureté élégante, à la naïveté pleine de caractère du dessin des personnages. C'est un mélange du style de Lorenzo Costa et de l'accent de Mantegna. Sous ce rapport, on ne peut trouver mieux que le plat n° 218, un chef-d'œuvre dans son genre. Il représente la fable d'*Écho et Narcisse*. Le beau Narcisse est costumé à la mode italienne de la fin du quinzième siècle : haut-de-chausses collant et accusant toutes les formes. Le corps d'Écho est également d'une rare perfection de dessin. La douleur de la nymphe est rendue avec un accent, une profondeur que l'on ne saurait trop admirer.

Les nos 221, plat creux, *Pélée et Thétis;* — 223, écuelle, *Méléagre;* — 226, 227, 228, 229, 230, plats représentant l'histoire d'*Eurydice et d'Orphée* (sous le nom d'*Aristée*), sont également remarqua-

bles. Je ne vois rien dans nos collections publiques qui puisse donner l'idée de plus délicieuses têtes, de figures empreintes de plus d'élégance et de style. Je n'ai vu en France qu'un plat digne de lutter avec ceux-ci. Il figurait sous le nº 723 dans la collection Soltykoff. Autant que je puis me le rappeler, il sortait de la même fabrique, et sans doute de la même main. J'ai noté dans les nºˢ 221 et 223 cette particularité que le pan coupé unissant le bord du plat au fond (*le Marli*, je crois), est chargé d'arabesques dessinées au pinceau sur la pâte, avant qu'elle ait reçu l'enduit translucide nommé *l'engobe*. Cette recherche prouverait, s'il en était besoin, à quel degré d'avancement était arrivée l'industrie céramique en Italie à la fin du quinzième siècle. Je parle de l'industrie seulement.

Quant à l'art qui a enroulé ces arabesques et fait épanouir ces fleurs sur cette plaque de terre à peine dégrossie, je souhaite à nos plus habiles artistes d'en créer de pareilles. Ces différentes pièces appartenaient à un même service. Elles ont dû être commandées et exécutées du même coup et en même temps. Les sujets qu'elles représentent sont tirés de romans italiens dans lesquels les fables grecques sont travesties de la façon la moins respectueuse, mais la plus amusante que l'on puisse imaginer. Ces romans, qui, vers 1500, ont fait les délices des belles dames

de Mantoue, de Venise, de Ferrare, de Bologne et d'Urbin, sont devenus eux-mêmes d'insignes raretés bibliographiques.

On reconnaît les majoliques de Gubbio aux beaux reflets métalliques (*Riverberi metallici*) des arabesques qui les décorent. Un ouvrier potier, un *vasajo*, Giorgio di Pietro Andréoli, de Pavie, s'est fait, en ce genre, sous le nom de Maestro Giorgio, une renommée égale à celle de Luca della Robbia, sans doute son maître. Le musée possède trois rares et magnifiques spécimens de cette fabrication; une *Confetteria* (plat à confitures sèches, nº 232) représentant *Alexandre le Grand*, dont le marli est chargé de flammes en relief, d'un beau rouge cuivreux; un *Tondino* (écuelle, nº 233) aux armes des Vitelli. L'or mat du marli a été posé par un ouvrier, et les reflets par un autre, comme de notre temps nos meilleurs relieurs font exécuter leurs dorures par Marius Michel. Le revers porte deux signatures : celle de Maestro Giorgio (*Mº Gº da Ugubio*, 1527) et le monogramme d'un inconnu pour les ors. Enfin une *Acquereccia* (aiguière, n. 234) fond bleu turquin à reflets d'or, dont le pied manque depuis longtemps, est la dernière pièce sortie de la main de Maestro Giorgio. Celle-ci date de 1525.

Si l'Andréoli règne à Gubbio, Francesco Xanto Avelli est le plus remarquable vasajo des fabriques

d'Urbin : *Franciscus Xantus fictilium vasorum pictor egregius*, dit un document de 1539 cité par M. Lazzari. Urbin, la capitale du duché de ce nom, fut pendant un temps le centre et le modèle des fabriques de l'Italie. C'est au plus illustre, au plus libéral de ses ducs, à Guidobaldo della Rovère, qu'Urbin dut les progrès de cette industrie et la perfection à laquelle elle atteignit. A la fin du quinzième siècle, au commencement du seizième, les cours des petits principicules italiens, les Gonzague à Mantoue, les della Rovère à Urbin, les d'Este à Ferrare, les Sforza à Pesaro, les Piccolomini à Sienne, étaient des centres de goût, de recherches aiguisées dont les traces sont très-visibles après trois cent soixante ans. Pour revenir aux faïences d'Urbin et aux Xanto, ce qui les distingue de leurs similaires, c'est un contournoir très-ferme, très-arrêté, comme tracé à la plume, qui cerne les figures presque toujours d'un style rappelant l'école romaine. Il semble en outre que les couleurs aient contenu de légères bulles d'air que la cuisson a fait crever, et qui ont piqueté la composition de mille petites soufflures à peine perceptibles. Le musée Correr possède onze pièces de Xanto, toutes signées et datées de 1531 à 1534. La plus belle est une tasse d'accouchée (*Impalliata da puerpera* — nº 236) munie de son couvercle plat. Sur les flancs de la tasse est peinte *la Naissance de*

la Vierge, pièce complète, intacte, aussi belle de dessin que riche et harmonieuse de ton, et que je crois unique.

Puis vient un plat à ombilic, dont les figures représentent la composition de Raphaël, *Alexandre et Roxane,* du palais Borghèse. Il est signé : **1534**, *Ecco la Babilonica Reina. F. X. A. R. in Urbino.* Trois plats, 241, 242, 243, dont les sujets ont rapport à des romans italiens, à personnages grecs, offrent la même marque et la même date : 1534.

Une autre gloire des faïenciers ombriens, Orazio Fontana, né à Casteldurante, accompagna tout jeune encore son père Guido Fontana à Urbin. Il y mourut vers 1571. A en croire la tradition, c'est à lui que l'on doit les plus belles pièces de cette charmante pharmacie d'Urbino transportée aujourd'hui à Lorette. J'ai compté neuf majoliques de Fontana au Musée, et dans le nombre : une fort belle assiette creuse (248) ; un autre plat creux un peu plus grand (257), représentant la *Justice de Trajan*, d'une couleur très-riche, très-intense, mais dépourvue d'harmonie ; une bouteille de chasse à oreilles (*Guastada* — 251) sur la panse de laquelle est représenté *Actéon changé en cerf.* Des quatre bouteilles de même espèce que possède le musée Correr, celle-ci est incomparablement la plus belle comme forme,

dessin et couleur. Je ne connais de comparables que les deux bouteilles de la galerie des *Uffizi* à Florence.

Cette petite bourgade de Casteldurante a fourni l'Europe de faïenciers. Outre la famille des Fontana qu'elle a donnée à Urbin, c'est de Casteldurante que, vers 1515, Guido di Savino se rendait à Anvers; Giovanni, Teseo et Lucio Gatti à Corfou, en 1530, et maître François le Potier (Francesco del Vasajo) à Venise, en 1545. Enfin Cipriano Piccolpasso, qui a laissé un si curieux ouvrage sur la fabrication des majoliques, était un ouvrier durantin, né en 1524 et mort en 1579.

C'est à Casteldurante qu'étaient, semble-t-il, exclusivement fabriqués ces plats d'amour (*Coppa amatoria*) où il était d'usage de faire peindre sa maîtresse ou sa fiancée à qui on les présentait ensuite pleins de dragées, d'épices, de confitures, et quelquefois de bijoux et de parures. Le mode d'ornementation de ces pièces se distingue par des entrelacs, des arabesques, des grotesques, des mufles de lion, des mascarons, se détachant communément sur fond blanc, et ne comporte que très-rarement des figures humaines en pied. Leurs couleurs sont brillantes et vives, mais fausses comme ton isolé, et plus fausses encore comme harmonie générale. J'attribue ce défaut à l'action du feu sur les agents qui entraient

dans la composition des couleurs. Les plats de Casteldurante se relèvent par le dessin de leurs figures, d'un attrait rare et charmant quand ce sont des femmes, d'un caractère élégant et farouche quand ce sont des hommes.

Le livret regarde à juste titre comme un produit de Casteldurante une plaque ornée du portrait du doge *Tomasso Mocenigo* (274) sur fond bleu.

Quant au plat creux dont le rebord est orné d'arabesques en camaïeu blanc sur fond bleu turquin, et dont la cavité offre l'effigie de *Laura Diva* s'enlevant sur un fond jaune (275); quant au second plat semblable, représentant la belle Silvie (*Silvia bella* — 276); bien que ces deux pièces ne portent aucune marque, l'hésitation qui les attribuerait à une autre fabrique que celle de Casteldurante n'est pas possible un seul instant.

Le plat n° 277 est semblable aux précédents comme forme et comme dimension. Au centre, un buste de vieux guerrier est tourné de profil à droite. Il est entouré de signes graphiques singuliers, analogues aux caractères chinois. Ces caractères ont-ils une signification? ont-ils été placés par l'ouvrier décorateur à titre d'ornementation? se rapportent-ils, au contraire, au personnage qui aurait voyagé en Chine? C'est une énigme que je ne me charge pas de débrouiller.

Je ne puis partager l'admiration de M. Vicenzo Lazzari pour les deux bouteilles de chasse n°s 279 et 280, représentant l'une : *la Justice et la Force;* l'autre *la Prudence et la Tempérance*. L'érudit céramographe les regarde non-seulement comme deux chefs-d'œuvre de l'art durantin, mais encore comme deux des plus remarquables majoliques italiennes du seizième siècle. Il est difficile, je le reconnais, de rencontrer deux pièces aussi importantes, aussi complètes et aussi intactes. Elles sont rares et curieuses; mais comme goût, je leur reproche une rondeur de forme et d'ornementation qui leur enlève beaucoup de leur mérite.

Une division particulière est consacrée aux faïences d'Urbin de fabrique et d'artistes incertains (*Urbinati incerti*, dit le livret). Le n° 260, plat quadrangulaire, offre, outre sa valeur artistique, cette particularité de porter une date peu commune sur les majoliques italiennes, celles de 1518. Les deux plats 261 et 262 sortent de la même fabrique et ont été peints par le même artiste, coloriste enragé, qui prenait la violence pour l'intensité, et la dureté pour la vigueur. Aussi a-t-il été forcé, pour soutenir ses chairs, de leur donner un ton brun jaune fort désagréable aux yeux. Cet artiste a fait malheureusement école, et l'on rencontre des majoliques de cette manière, plus souvent qu'un goût un

peu délicat ne le désirerait. Un plat, représentant *Dédale* et *Icare* (263), surpasse, selon moi, les Xanto comme couleur, mais ne présente dans le dessin ni la science, ni la pureté, ni le style de ce maître potier.

Les quatre plats 264-265-266-267, dont les sujets sont *Apollon* et *Daphné,* et divers épisodes de la fable de *Persée* et *Andromède ;* sont évidemment l'œuvre du même maître, et méritent une attention spéciale par l'élégance des figures et la finesse de leur couleur. M. Lazzari les rapproche des plats semblables de la pharmacie de Lorette marqués *B. F. V. F.*, et pense que le dessin en a été donné par l'artiste vénitien Baptista Franco, qui fut en effet appelé à Urbin par le duc Guidobaldo II, vers 1540. Dans ce cas, les quatre lettres du monogramme se traduiraient ainsi : *Baptista Franco Urbinas fecit.* Une belle terrine (*Catino*-269), dont le sujet représente *Camille chassant les Gaulois de Rome*, rappelle le style d'Orazio Fontana avec des tons moins transparents.

La République de Venise suivit la mode du seizième siècle, et, comme tous les États qui l'environnaient, modela et peignit des majoliques. A l'appui de cette opinion, M. Lazzari a condensé dans une notice de deux pages une telle masse de faits, que le doute, s'il pouvait exister, n'est plus possible. Mais

le génie vénitien était occupé ailleurs : il négligea la céramique ; ou du moins les pièces qui nous ont été conservées ne font preuve ni d'une grande aptitude, ni d'un grand goût. La vogue ne prit pas cette fabrication sous sa protection comme elle l'avait fait dans le duché d'Urbin et dans l'Ombrie. Le musée Correr ne possède que trois majoliques vénitiennes dont la meilleure m'a semblé le n° 282, *vase de pharmacie*, que je crois plutôt du dix-septième que du seizième siècle.

Les majoliques sont, je le répète, la portion la plus intéressante de cette collection. On rencontre partout ailleurs des spécimens des autres curiosités, on ne trouve que là des Faenza, des Maestro Giorgio, des Xanto, des Orazio Fontana aussi beaux et en aussi grande quantité. Je demande donc la permission de passer rapidement sur les autres divisions, et de ménager l'attention du lecteur sur les objets que l'on peut étudier d'une façon plus fructueuse sans aller jusqu'à l'Adriatique.

Parmi les émaux, j'ai noté une belle et curieuse *Plaque d'évangéliaire* (389), émail cloisonné de la première partie du treizième siècle. Le catalogue veut y voir un ouvrage vénitien. Je ne partage pas cet avis et crois y reconnaître un travail rhénan.

C'est la France qui, dans cette catégorie, occupe la place la plus glorieuse par deux émaux de Li-

moges du seizième siècle : *Une plaque de coffret* représentant la *Sibylle tiburtine* (393), signée *L. L.* (Léonard Limosin) ; une magnifique *Coupe* (394) du galbe le plus élégant et de la plus rare conservation. Elle offre le sujet du *Sacrifice d'Abraham*, et peut être justement attribuée, quoique non signée, à Jean Courtois.

Le dix-huitième siècle y est également représenté par six plaques d'émail peintes par Chodowiecki (398), et destinées à former une tabatière ou une boîte à bonbons. Vers 1785 cet effronté de Casanova devait offrir aux belles dames de Venise des pastilles à la rose ou au jasmin dans des boîtes pareilles.

Je ne dirai rien des verres de Murano ni de ceux de Venise. Les vitrines du musée en renferment quarante-deux ; mais, tout beaux et curieux qu'ils soient, aucun ne peut faire oublier les spécimens qui sont venus former nos collections du Louvre, de Cluny, de Sèvres. J'engage ceux qui voudraient étudier l'histoire de cette industrie et de ses vicissitudes à lire la notice placée par M. Lazzari en tête de la description de ces quarante-deux pièces. Bien qu'elle ne remplisse pas sept pages, c'est le traité le mieux développé, le plus judicieux qui existe sur cette matière fort obscure ailleurs qu'en Italie. Une traduction de cette notice a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er octobre 1861.

J'ai remarqué de beaux ivoires du dix-septième siècle, ouvrages flamands ou allemands plutôt que vénitiens, et de curieux bois ciselés. Dans cette dernière catégorie, une œuvre unique, et par conséquent du plus haut intérêt pour l'iconographie, est le plan de Venise en 1500. Il a 1 mètre 36 de haut, sur 2 mètres 83 de large. Il se compose de six morceaux qui se juxtaposaient lors du tirage et composaient une seule gravure. Il en existe une épreuve ancienne, également unique, dans une des salles de la bibliothèque de Saint-Marc. Ce plan a donné lieu à beaucoup de controverses. On sait qu'il fut commandé par Antoine Kolb, banquier allemand, à un artiste dont le nom est resté inconnu. Pendant longtemps on a voulu voir dans cet inconnu Albert Durer. D'autres ont désigné Mantegna. L'opinion qui prévaut de nos jours, et qui semble appuyée sur les preuves les plus sérieuses, l'attribue à Jacques de Barbari, dit *le Maître au caducée*, intimement lié avec le banquier Kolb. Je ne hasarderai pas d'opinion sur cette matière, et je me contenterai d'admirer la sûreté et l'habileté de la main qui a gravé cette œuvre au commencement du seizième siècle. Nos meilleurs graveurs sur bois ne feraient pas mieux.

Parmi des bustes et des bas-reliefs de bronze en nombre assez considérable, il est impossible de ne

pas être frappé d'admiration en contemplant un buste grand comme nature, coupé droit aux pectoraux, selon l'usage des grands artistes italiens, et représentant un homme d'armes. Il est coiffé à la mode de la fin du quinzième siècle et porte la cicatrice d'une blessure à la partie gauche du front. Les cheveux frisés en épais bourrelet ombragent le front, tournent autour de la nuque et donnent à la physionomie du personnage, déjà peu rassurante, un caractère d'une sinistre étrangeté. Cela ressemble plus à la crinière d'une bête fauve qu'à la chevelure d'un chrétien. L'aspect de ce buste, sa physionomie froidement et élégamment terrible, la fixité de son regard, l'immobilité de ses traits, la sensualité brutale des lèvres, la beauté de la patine, la simplicité sauvage et profondément habile du travail, tout se réunit pour en faire un inestimable chef-d'œuvre. Pour ma part, je trouve les majoliques de la collection délicieuses; mais si l'on me donnait à choisir, j'emporterais le buste.

Sur sa base on lit, en caractères postérieurs au buste, le nom de N. H. Paolo Errizzo, bailli de Négrepont, qui s'immortalisa en défendant avec acharnement cette île contre les Turcs en 1470. Que ce soit lui ou un autre, il est certain que le guerrier représenté ne devait pas avoir l'âme tendre. Quel bandit! mais quel admirable bandit!

L'opinion qui attribue ce morceau à Tiziano Aspetti ne me paraît pas justifiée par les œuvres authentiques de cet artiste que l'on voit à Venise, et notamment par les cariatides qui supportent l'entablement de la cheminée de la salle de *l'Enlèvement d'Europe*, au palais ducal. Le style de Tiziano Aspetti est moins fruste, moins dur, moins simple que celui de ce buste. Pour ma part, je le crois antérieur à Aspetti; et, sans vouloir tirer aucune induction de ce rapprochement, il m'a rappelé les plus belles et les plus sévères fontes du Verrocchio, qui vint modeler à Venise, à la fin du quinzième siècle, la magnifique statue équestre de Colleone, condottière au service de la république.

Mon examen était terminé. L'œil fatigué par cette variété d'objets, l'esprit tendu par les souvenirs que je cherchais à en fixer dans ma mémoire, je me retirais, lorsqu'en traversant une chambre basse aboutissant à la porte d'eau où reluisait le fer de la gondole, mon guide m'indiqua avec une espèce de mystère une vieille pièce de soie rouge dont les broderies d'or passé représentaient la madone et le lion de Saint-Marc. Je lui demandai l'usage de cet emblème, et je fus obligé de faire répéter deux fois sa réponse, tellement elle était étranglée : « È la bandiera del Bucentauro nostro. » C'était, en effet, m'a-t-on assuré, un des nombreux pavillons qui décoraient la

galère amirale de Venise, ce fameux Bucentaure que le doge ne montait que dans de rares et illustres occasions. Ce lambeau de soie, oublié au fond d'une salle humide, a vu pendant trois siècles s'incliner devant lui les flots de la Méditerranée, depuis la mer de Gênes où il était jalousé jusqu'aux Dardanelles où il était redouté. Le cicerone disparut pour faire place à un fils de Venise comparant avec tristesse le passé de sa ville natale à son présent. Le motif qui faisait trembler sa voix était le plus noble et le plus légitime des sentiments, l'amour de la patrie. Je m'éloignai rapidement, et une heure plus tard, à l'autre bout de Venise, je visitais, au milieu du silence de l'arsenal, les débris de ce Bucentaure dont le pavillon est la curiosité la plus humble, mais non la moins glorieuse, de toutes les curiosités du musée Correr.

Mars 1862.

VI

LE CABINET DES GEMMES A FLORENCE

Il est peu de villes plus connues que Florence ; il n'en est pas sur lesquellss il y ait plus à dire. Les splendeurs de l'art y saisissent si vivement l'imagination, que l'on croit volontiers son impression différente de celle des autres. Et cependant voilà trois siècles que les générations successives viennent s'incliner devant ce sanctuaire de la civilisation, et y chercher les secrets d'un art dont le mot est perdu. L'imagination a le même privilége que le cœur humain : ce qui y touche est éternellement jeune. On a beaucoup écrit sur Florence ; il faut espérer que l'on écrira beaucoup encore.

Je voudrais aujourd'hui dire quelques mots d'une des nombreuses annexes de cet amas de richesses que l'on nomme le *Musée des Offices :* je veux parler du *Cabinet des Gemmes*. Au moment de com-

mencer, j'hésite. Comment me circonscrire? Faut-il faire entrer dans cette division les sculptures modernes, ces œuvres où le génie des Verrochio, des Rosellino, des Benedetto da Majano, brille à l'égal de celui des Ghiberti, des Donatello, des Michel-Ange? Mais le sujet prendra des proportions insolites et dépassera les bornes d'un article feuilleté d'une main distraite. Faut-il les négliger, malgré l'affinité évidente qui les rapproche des travaux de l'orfévrerie? J'avoue qu'il est pénible de passer devant une belle chose sans s'arrêter, sans l'admirer, sans en raisonner et en déraisonner, sans venir la consacrer pour la millième fois par le tribut de son humble admiration. Le temps et la place qui me manquent me forcent à prendre ce dernier parti; mais je ne me tiens pas pour battu, et j'espère bien un jour pouvoir parler de ces bronzes et de ces marbres que je suis forcé de négliger aujourd'hui.

Le cabinet des Gemmes jouit en Europe d'une réputation méritée. Contenant des pierres gravées, des médailles, de l'orfévrerie, des curiosités de tous genres, il correspond à la fois à notre cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale et à notre cabinet des bijoux du Louvre. Comme collection numismatique, il est inférieur au premier; comme orfévrerie, il est l'égal de la Gruene Gewœlbe de Dresde et du Trésor impérial de Vienne. Il n'y a, dit-on,

que le Trésor de Moscou qui lui soit supérieur. Il occupe à l'extrémité de la première galerie des Offices une chambre ou tribune autour de laquelle sont disposées six armoires contenant de quatre cents à quatre cent cinquante objets. Sa formation, comme celle de toutes les collections de Florence, date de Laurent le Magnifique (mort en 1492). Avant d'être réunis aux Offices, la plus grande partie de ces objets ornaient la chapelle des Médicis à San-Lorenzo; non pas celle des statues de Michel-Ange, mais l'ancienne chapelle dite *Vieille Sacristie.* Ils ne furent transportés aux Offices qu'en 1640, sous le règne de Ferdinand II.

Pour être complet, un examen de cette collection aurait besoin d'être précédé d'un historique de l'orfévrerie en Italie. Ce serait un traité des plus intéressants. Il faudrait remonter aux Étrusques, dont les nécropoles nous livrent des travaux d'une inimitable perfection; traverser le monde romain et lui demander non-seulement des leçons de goût, mais encore les secrets de sa main-d'œuvre. Puis, au milieu de la décadence du paganisme et de la formation d'un monde nouveau, il faudrait suivre la filiation affaiblie mais non interrompue de cet art, rechercher la façon dont des éléments nouveaux ont agi sur ses métamorphoses, faire la part du génie du Nord apporté par les invasions barbares, et de celui de

l'Orient pénétrant en Europe par Palerme et Venise. Il faudrait enfin faire sentir combien ces éléments étaient profondément soudés et amalgamés ensemble; le degré d'avancement, le lustre qu'ils avaient donné à l'art[1], quand, dans les premières années du quinzième siècle, se révélèrent en Italie les symptômes du grand mouvement de la Renaissance. Je le répète, ce serait un traité complet.

Au surplus, ce traité existe; Mariette en a tracé le canevas dans son *Histoire des gravures en pierres fines*, et Vasari en a fourni les documents, au moins pour la période de 1450 à 1550, dans son chapitre des *Eccellenti intagliatori de camei e gioie*.

Laurent le Magnifique, comme tous les Italiens, aimait les bijoux et les pierres gravées; il les recherchait de tous côtés. En mettant ses ressources de souverain au service de sa passion de curieux, il fit surgir toute une population d'artistes impatients d'égaler les œuvres grecques et romaines qu'il rassemblait. C'est à juste raison qu'on lui fait honneur de la renaissance de l'orfèvrerie en Italie. Ces artistes étaient en même temps sculpteurs, ciseleurs, fondeurs, graveurs de médailles et de monnaies, orfé-

1. Le flambeau à sept branches du dôme de Milan date de la première moitié du treizième siècle. C'est une des œuvres d'orfévrerie les plus belles de tous les temps et de tous les pays.

vres, bijoutiers ; quand ils n'étaieut pas architectes et peintres comme Orcagna, comme Giotto, comme Brunelleschi, comme Ghiberti, comme Donatello, comme Michel-Ange, comme Léonard de Vinci, comme Sansovino, comme le Francia, qui signait ses belles vierges *Aurifex*, et qui, comme orfévre, a gravé les charmants caractères typographiques des Aldes. Je souhaite beaucoup que la division du travail qui, à ce que j'entends dire, est un progrès, produise d'aussi glorieuses personnalités. Vasari me fournira les noms de quelques-uns de ces artistes.

Le premier dont il parle est Giovanni delle Corniole, dont le chef-d'œuvre, *Portrait de Savonarole*, figure dans la dactylothèque de Florence. Parmi ses élèves, le plus habile fut Domenico de Polo, qu'il ne faut pas confondre avec le suivant, Domenico dei Camei, l'auteur d'un portrait de Ludovic le More sur rubis, dont Vasari parle longuement. C'est à ce Domenico que sont attribuées les deux belles agates onyx : *Louis II marquis de Saluces*, et *Charles d'Amboise*, de notre cabinet des médailles, nos 323, 324.

Léon X n'appartenait pas impunément à la famille des Médicis. Il avait appelé à Rome un orfèvre de Pescia, Pier Maria, auquel son habileté à rendre la souplesse du corps humain avait fait donner le surnom de Tagliacarne. Le cabinet des Gemmes possède

de lui un groupe en porphyre dont je parlerai plus loin.

Puis viennent Michellino, le concurrent de Tagliacarne, Giovanni Bernardi de Bologne, mort en 1555, recherché surtout pour la dextérité avec laquelle il intaillait le cristal de roche; Nicolo dell' Avanzi, Galeazzo Mondella, tous contemporains de Matteo del Nassaro, mort en 1547, et qu'un long séjour à la cour de François Ier a presque fait notre compatriote. Benvenuto Cellini, qui avait connu Matteo à Paris, en parle longuement; et nous savons par le témoignage de Vasari qu'en 1527 il avait gravé les coins de la monnaie, et que plus tard le roi lui commanda « une table pour l'autel de Sa Majesté qu'elle faisait porter dans ses voyages, remplie de figures d'or parties gravées, parties en bas-reliefs, avec une grande quantité de joyaux gravés répandus sur les membres desdites figures. » Le cabinet des médailles de Paris possède, sous le n° 325, une tête de François Ier sur sardonyx qui passe pour l'œuvre de Matteo. Son influence fut prépondérante sur le goût français de son époque, et pendant toute la seconde moitié du seizième siècle, notre orfévrerie se ressent de ses leçons comme la peinture s'empreint des traditions du Primatice et du Rosso.

La position conquise en France par Matteo del Nassaro était occupée en Italie par un Vicentin, Va-

lerio Belli, plus connu sous le nom de Valerio Vicentino (1486-1546), auquel Vasari consacre une biographie des plus détaillées. Mariette, traduisant presque littéralement Vasari, dit que « la gravure en creux et celle en relief l'occupèrent alternativement; toutes les espèces des pierres fines passèrent sous son touret; mais, obligé de se prêter au goût dominant, on le vit s'exercer le plus souvent sur des cristaux. Il grava aussi des poinçons pour des médailles modernes, et il fit encore un plus grand nombre de copies de médailles antiques. Avant le funeste sac de Rome, cette ville était, pour ainsi dire, peuplée de graveurs que la réputation de Valerio y avait attirés de toutes parts, et notre artiste, qui en était regardé comme le chef, fut employé pendant longtemps à graver pour le pape Clément VII. Le souverain pontife ne se borna pas à lui faire faire ce beau coffret de cristal de roche dont Sa Sainteté fit présent à François Ier (voir plus loin); ce même pape lui fit encore exécuter une magnifique croix et plusieurs beaux vases aussi de cristal, qui, joints à d'autres vases de pierres précieuses qui avaient été rassemblés autrefois par Laurent de Médicis, furent donnés par le saint-père à l'église de Saint-Laurent de Florence pour servir de reliquaires. Valerio passa dans la suite au service de Paul III. Il travailla pour le cardinal Farnèse et pour quantité d'autres personnes de

distinction. » Valerio Vicentino a joué un rôle si important dans son art, il a laissé une telle réputation, que de son temps déjà les faussaires contrefaisaient sa signature, et que maintenant encore on ne peut trouver en Italie le moindre morceau de cristal taillé sans qu'on le lui attribue. Mariette possédait de lui un médaillon gravé dans son *Traité des pierres gravées*, et je crois qu'il y a dans la collection Pourtalès à Paris un coffret de sa main.

Sandro Cesari de Milan, dit le Greco, avait ciselé pour le pape Paul III une médaille si parfaite, que Michel-Ange, prétend Vasari, disait que c'était la mort de l'art, parce qu'on ne pouvait aller plus loin. Cesari paraît avoir travaillé en France; au moins cite-t-on de lui une cornaline avec le portrait de Henri II faite pour le cardinal Farnèse.

Au seizième siècle, les relations de l'Italie avec l'Espagne étaient plus intimes et plus fréquentes que de nos jours. Parmi les orfèvres de la cour de Philippe II, on cite Jacopo da Trezzo, qui rencontra à Madrid la même faveur que Matteo à Paris. C'est Jacopo da Trezzo qui, en collaboration avec ses compatriotes Pompeo Leoni [1] et Giambattista Comano,

1. Pompeo Leoni est l'auteur du beau monument en bronze de Charles-Quint, érigé par Philippe II à la mémoire de son père, et dont les principales figures sont placées maintenant dans les salles de sculpture du Museo del Rey à Madrid.

avait ciselé le rétable du grand autel de l'Escurial. Il mourut à Madrid en 1589 dans la rue qui porte encore son nom, et laissa un neveu, Jacopo da Trezzo le Jeune, mort également à Madrid en 1601.

Vasari cite encore d'autres artistes : Gasparo et Hieronimo Misseroni, qui avait ciselé un grand vase de lapis-lazuli pour l'autel des Medicis à Saint-Laurent;

Pietro Paulo Galeotto, graveur de monnaies du duc Cosme II;

Pastorino de Sienne, Girolamo Faguioli de Bologne, Domenico Poggini de Florence..., etc., etc.

Je n'irai pas plus loin dans cette nomenclature. Il serait facile de la pousser jusqu'en 1789, ce ne sont pas les documents qui font défaut. Mais elle suffit à faire comprendre et l'activité qui régnait à Florence au seizième siècle dans les ateliers d'orfévres, et la beauté des produits qui en sortaient. Ils étaient au niveau des peintures et des sculptures de cette admirable époque. Pénétrons maintenant dans le Cabinet des Gemmes.

Les cristaux de roche forment la division la plus nombreuse et celle par laquelle nous débuterons. Quand on les examine attentivement, on est frappé de la similitude de plusieurs pièces avec des pièces du cabinet des bijoux au Louvre. La raison en est simple. Les joyaux maintenant à Paris firent partie

des cadeaux de mariage apportés par nos deux reines de la famille des Médicis, Catherine et Marie, lorsqu'elles épousèrent Henri II (1533) et Henri IV (1600).

La pièce la plus rare est précisément une cassette en cristal de roche, gravée par Valerio Belli. Célèbre dans l'histoire de l'orfévrerie italienne, cette cassette justifie sa réputation par la finesse, la correction et le goût qui ont présidé à l'arrangement de toutes ses parties. De forme rectangulaire, à pans coupés et à couvercle, elle se compose de vingt-quatre plaques de cristal gravées en creux représentant des scènes de la Passion, et serties en argent doré et ciselé avec une exquise délicatesse. Le nom de Valerio Vicentino (*Valerivs Vicentinvs. — Valerivs de Bellis Vi —*) est gravé à plusieurs reprises sur les frises des monuments. La plaque des saintes femmes au sépulcre porte en outre la date de 1532. Les pans coupés sont ornés de lapis ovales qui portent ces mots : *Clem. VII. Pont. Max.*, et les armes des Médicis.

Vasari, dans sa Vie de Valerio Belli, donne en ces termes l'extrait de naissance de ce magnifique objet : « Il fit pour le pape Clément VII une cassette toute en cristal, travaillée avec une admirable maëstria, pour laquelle le pontife lui compta 2,000 ducats d'or. Valerio avait intaillé dans le cristal toute

la passion de Jésus-Christ, d'après les dessins d'autres artistes. Cette cassette fut donnée par le pape Clément au roi François, à Nice, quand il s'y rendit pour marier sa nièce au duc d'Orléans, qui fut depuis le roi Henri II. »

Comment ce beau monument revint-il de Paris à Florence? c'est ce que l'on ignore. Les annotateurs de la dernière édition de Vasari supposent que, pendant les troubles de la Ligue, il fut soustrait par prudence et envoyé en Italie, où il serait resté. Ce qu'il y a de certain, ajoutent-ils, c'est qu'on le trouve enregistré dès 1635 dans l'inventaire de la collection, sans que l'on sache comment il y était parvenu. Le comte Cicognara a reproduit neuf de ces intailles dans son *Histoire de la sculpture italienne*, pl. 87.

Il est tout simple que les attributions à Benvenuto Cellini soient fréquentes ici. Il ne faut ni les accepter ni les rejeter absolument, et voici pourquoi. On connaît de Cellini plusieurs sculptures authentiques. Le Persée de Florence, notamment, est d'une perfection bien difficile à atteindre. Comme orfévrerie, au contraire, il n'existe qu'une seule œuvre incontestable : c'est la salière de François Ier, maintenant à la bibliothèque de Vienne. Or, à en juger par cette pièce, Cellini était loin de posséder, comme orfévre, les qualités qui le distinguaient

comme sculpteur. Qu'il ait composé de nombreuses pièces d'orfévrerie, cela est certain ; mais que toutes celles qu'on lui attribue soient de lui, c'est autre chose. En attendant, la salière de François Ier est là pour modérer l'enthousiasme des admirateurs de Cellini orfévre.

Le livret lui donne une petite coupe ovale à anse prise dans la masse. Le fond est à godrons en relief, la bordure formée par une frise d'arabesques intaillées. Elle est fermée par un couvercle d'or chargé d'arabesques en émaux à paillons. La main qui a exécuté ce bijou est la même qui a composé une autre petite coupe ronde, forme aplatie, à pied et à couvercle. Le goût d'ornementation de la frise de la première se retrouve dans la frise de la seconde, représentant des Amours et des fleurs. Si Cellini est l'auteur de l'une, il est l'auteur de l'autre ; cela n'est pas douteux.

C'est encore au même artiste que j'attribue une belle aiguière dont l'anse et le goulot sont pris dans la masse. Elle est placée dans l'armoire n° 5, et reconnaissable au bouton du couvercle et à l'extrémité supérieure du goulot, qui ont été brisés. Autour de la panse s'enroule une bacchanale gravée, dont le goût et la délicatesse d'exécution m'ont paru identiques aux frises dont je viens de parler. Ce seraient donc trois pièces sorties de la main de Cellini.

Je souhaite vivement que des documents nouveaux ne viennent pas contredire les attributions du livret.

J'ai remarqué encore deux vases, dont l'un, à anse, affecte la forme d'une aiguière, et l'autre celle d'un vidrecome. Le premier est chargé de gravures; l'orfévre, pour conserver au second la pureté et la limpidité de la matière, l'a laissée intacte, et s'est contenté d'en orner la sertissure d'émeraudes et de rubis.

L'armoire n° 3 contient une pièce digne de fixer l'attention des artistes et des historiens de l'art. C'est un couvercle de coupe. Le cristal a été intaillé, et dans ces intailles on a fixé des rubans d'or émaillé formant des arabesques qui encadrent le chiffre et les croissants de Diane de Poitiers plusieurs fois répétés. C'est de la damasquinerie sur cristal.

L'originalité de cette ornementation consiste en ce que le cristal qui transparaît au milieu des arabesques ne leur sert plus de fond, mais concourt à la décoration comme les arabesques elles-mêmes. Ce mélange à doses égales de parties opaques et de parties transparentes est des plus originaux et du meilleur goût. L'auteur de ce travail n'est pas connu. Toutefois, son origine française, le mélange de goût français et de goût italien dont il est empreint peuvent justifier l'attribution à Matteo dal Nassaro, l'or-

févre de François Ier. La date de la mort de Matteo (1547) ne serait pas un obstacle à cette attribution. A cette époque Henri II était encore dauphin ; mais on connaît des pièces antérieures à 1547, lui ayant appartenu, qui portent déjà le chiffre de Diane : une des armures du musée des Souverains, entre autres. Rien ne s'oppose à ce que, du vivant de son père, Henri ait commandé à Matteo la pièce dont nous parlons.

Au point de vue du lapidaire, la plus belle pièce est sans contredit une coupe à couvercle, forme conique, à deux anses émaillées, chargées de gravures. La beauté du cristal rachète la médiocrité de la forme, qui n'est rien moins que remarquable.

L'armoire n° 6 contenait encore une pièce attribuée à Cellini. Elle fait malheureusement partie des objets volés en 1862. On a pu retrouver le corps même de ces objets, mais l'or, les pierres précieuses qui leur servaient de monture sont détruits pour jamais. Cette disparition est d'autant plus regrettable, que l'objet dont je parle était un des plus remarquables à tous les points de vue. C'était une coupe à anse formée par un dragon aux ailes éployées la retenant dans ses griffes. De l'intérieur de la coupe partait un chalumeau ou siphon qui aboutissait au-dessus du dragon après l'avoir traversé. Cette espèce de jouet, très-fréquent dans la

vaisselle du moyen âge et de la Renaissance, circulait autour de la table et servait à faire boire les convives dans le même vase : de là l'expression : *boire à la ronde*. Je le répète, le goût qui avait dessiné l'anse, qui en avait assoupli les contours, creusé et serti les intailles, coloré les émaux, indiqué les reliefs, harmonisé les couleurs, assorti les ornements, était merveilleux.

Quand je l'examinai (septembre 1861), je ne fus pas frappé, malgré l'assertion du livret, de sa ressemblance avec les autres pièces attribuées à Cellini ; mais, par contre, j'ai noté son identité avec deux coupes de lapis et de jaspe dont je parlerai plus loin.

Jusqu'à présent les objets ne portent aucun certificat d'origine et de possession. En voici quatre qui joignent cet intérêt à leur valeur intrinsèque.

C'est d'abord un vase de sardoine onyx orientale. Il est de forme longue, à deux anses prises dans la masse. Le catalogue le dit unique pour la dimension et la beauté des couches, qui sont en effet d'un éclat, d'une profondeur, d'une pureté incomparables. A l'extérieur on lit en lettres gravées le mot LAVR, qui se retrouve sur une aiguière pyriforme en même matière, dont l'anse est également prise dans la masse.

Sur une autre aiguière de même forme, en jaspe

groseille, à pans coupés, à anses prises dans la masse, se lisent les lettres MED. En outre, les bords du vase et ceux du couvercle sont sertis d'un cercle d'émail que je crois vénitien. Les mêmes lettres et la même sertissure se remarquent sur un vase cylindrique à pans coupés, forme chope, à couvercle et à anses prises dans la masse. Celui-ci est en jaspe d'un rouge discordant, matière rare, mais peu agréable à l'œil.

Je ne crois pas ces quatre pièces de la même époque. Les deux vases de sardoine m'ont paru antiques, les deux vases de jaspe modernes : j'entends de la fin du quinzième siècle, peut-être de Giovanni dalle Corniole. Quant aux lettres qui y sont intaillées, est-il besoin de dire qu'elles forment l'abrégé du nom de Laurent de Médicis ? Il est seulement piquant qu'un savant italien du siècle dernier, Paul Maffei, dans son livre *Gemme antiche figurate*, ait avoué son ignorance à propos de ces abréviations. Heureux savants ! ils ont le privilége de ces naïvetés que l'on ne pardonnerait pas au dernier des écoliers.

Le *cabinet* est très-riche en lapis-lazuli, dont la matière, d'une rare perfection, n'est pas le moindre mérite. Les principaux sont :

Une saucière à patte arrondie, ornée de trois anses en or émaillé incrusté de brillants ; deux ai-

guières avec becs et anses en or ciselé : l'une des deux, de forme ovoïde assez peu élégante, est armée d'un petit goulot représentant un col de cygne en émail blanc serti de pierres fines ; — un beau vase forme urne, très-intéressant, dit le livret, par la forme et la dimension ; — une coupe forme coquille du même travail et sans doute de la même main que le vase à siphon en cristal de roche dont j'ai parlé tout à l'heure.

Parmi les jaspes, j'ai noté une coupe forme coquille tenue dans les pattes palmées d'un monstre marin dont le corps forme anse : le travail lourd et superbe de cette coupe est de la même main que celui de la pièce précédente ; — un hanap à patte, forme verre à champagne, de proportions très-élégantes : la fusée est fixée au récipient par un anneau en argent émaillé ; une coupe ovale en jaspe rosé d'une extrême rareté : on reconnaîtra cette pièce au bouton du couvercle représentant un guerrier coiffé d'un chapeau à plumes comme les Américains dans les gravures de l'*Alzire* de Voltaire ; un vase d'une matière jaune désagréable à l'œil : sur le couvercle, Hercule combat l'hydre de Lerne, dont les sept têtes forment anse. Forme et couleur, ce n'est pas beau.

La signature Πέτρος Μαρία ἐποίει se lit sur un groupe en porphyre de 0,40 centimètres de hauteur

représentant *Vénus et l'Amour*. Le style des figures a de l'élévation et de la noblesse ; malheureusement le travail est dépourvu de finesse. Cette signature est celle de Pier Maria de Pescia, dit *Tagliacarne*, orfévre et graveur de Léon X. C'est à lui qu'est attribué le sceau de ce pontife.

Un bas-relief en or représentant la place Della Signoria avec la fontaine de l'Ammanati serait, au dire du livret, l'œuvre d'un artiste français, Jean de Douai, plus connu sous le nom de Jean de Bologne. Le dessin des figures, longuettes, maniérées, mais d'un maniérisme charmant, se rapproche beaucoup en effet de son style. Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce que Jean de Bologne, né en 1524, ait pu reproduire cette fontaine, terminée en 1564. En tout cas, si ce joli bas-relief n'est pas de lui, il est certainement l'œuvre d'un de ses élèves ou de quelque orfévre qui travaillait sous son inspiration immédiate.

Le nombre, l'importance, la beauté des camées et intaillés font du Cabinet des Gemmes un des premiers établissements de l'Europe. Leur nombre se monte à 4,000. Paris, Vienne et Naples sont seuls plus riches. Plusieurs publications spéciales ont été consacrées à reproduire et à décrire ceux de ces monuments qui présentent le plus d'intérêt ; et, en fait de glyptique, l'intérêt artistique se double toujours, on le sait, de l'intérêt scientifique.

Les pierres sont rangées dans treize compartiments divisés ainsi : quatre pour les camées anciens, deux pour les camées modernes, quatre pour les intailles anciennes, trois pour les intailles modernes. Celles dont j'ai gardé le souvenir sont :

Le grand camée représentant le *Sacrifice d'Antonin le Pieux*, magnifique comme matière, mais d'une exécution lourde et sans style : sous ce rapport, il est loin d'égaler le *camée de la Sainte-Chapelle*, à la Bibliothèque impériale, et le *Triomphe d'Auguste*, du Cabinet des Antiques, à Vienne; il a été gravé dans les ouvrages de Wicar, de Gori et de Molini ;

L'onyx dont la restauration en or est due, à en croire la tradition, à Benvenuto Cellini ;

Une grande onyx représentant le corps de Notre-Seigneur soutenu par un archange : travail de la fin du quinzième siècle, dans le siècle de Mantegna ;

Une curieuse collection de portraits de souverains depuis Côme le Vieux jusqu'à Philippe II, roi d'Espagne, suite de travaux dus à différents *intagliatori* de 1490 à 1590 ;

La bague du sphinx, trouvée, dit-on, dans le tombeau d'Auguste, à Rome, et offerte au Cabinet en 1859 par madame Fioschi-Frosini.

De beaux vidrecomes flamands et saxons, des

bois, de l'école de Nuremberg, arrondissent leurs panses blanches ou étalent leurs bruns méplats au milieu du scintillement des pierres gravées. Le plus beau de ces vidrecomes, de l'école de Rubens, représente une bacchanale. Il est monté et cerclé en or, armé d'une anse en argent doré à figure de chimère et fermé par un couvercle terminé par un bouton en forme d'éléphant. Les principaux bois, buis ou poirier, sculptés en demi-relief d'une main ferme, précise et vivante, représentent *Adam et Ève dans le Paradis terrestre*, un portrait d'homme tourné à gauche. Ils sont signés tous deux du monogramme d'Albert Durer, et datés de 1515 et de 1518. Malgré cette signature, il est cependant permis de douter que le grand artiste nurembergeois ait réellement exécuté ces remarquables spécimens de la toreutique allemande. On les regarde généralement comme des œuvres d'artistes travaillant auprès de lui et d'après lui, et consommés dans leur spécialité. Un autre bas-relief en longueur, représentant également *Adam et Ève dans le Paradis terrestre* entourés d'animaux se détachant sur un fond de paysage, est signé : 153. *Adam. D.*

Dans une petite armoire sont exposés les six nielles de Maso Finiguerra et de ses imitateurs, la collection la plus complète en ce genre. Je renvoie, pour plus de détails, à l'ouvrage sur les nielles de M. Duchesne

aîné [1], me bornant à dire que l'on appelle *nielle* un dessin gravé en creux sur une plaque de métal, et dont les entailles ont été remplies par un émail noir, *nigellum ;* d'où les mots *nielle* et *niellure.* Ce système d'ornementation fut employé très-communément au quinzième siècle par les orfévres florentins, et l'on sait que c'est au plus habile d'entre eux, Tommaso ou Maso Finiguerra, que le hasard découvrit le procédé de la gravure en taille douce. Il est à peu près abandonné de nos jours, sauf en Russie, où il est encore appliqué à la décoration de l'argenterie.

Les six nielles du Cabinet des Gemmes sont tous des *paix*, c'est-à-dire des plaques que l'on donnait à baiser aux fidèles au moment de la consécration, et que la patène a remplacées.

Le premier, le plus beau et le plus célèbre est le *Couronnement de la Vierge*, œuvre authentique de Finiguerra, qu'il termina en 1452 pour l'église de Saint-Jean, de Florence, et pour laquelle il reçut 66 florins 1 livre 6 deniers, c'est-à-dire près de 3,000 francs de notre monnaie. Il n'en existe qu'une seule épreuve sur papier, découverte à la Bibliothèque impériale en 1798 par l'abbé Zani, et deux

1. *Essai sur les Nielles*, par Duchesne aîné, Paris, Merlin, 1826.

épreuves sur soufre, l'une chez le comte Durazzo à Gênes, l'autre chez le duc de Buckingham, en Angleterre. Il a été reproduit plusieurs fois en *fac-simile,* notamment dans le livre de M. Duchesne.

Les trois suivants représentant tous trois *le Crucifiement,* sont décrits dans l'*Essai*, sous les nos **96**, 98 et 100.

Le cinquième, cintré du haut, offre la Vierge assise sur un trône à colonnes, tenant le Bambino sur ses genoux et entourée d'anges ; à ses pieds, sainte Agnès, sainte Luce, sainte Madeleine, sainte Catherine. Catalogué sous le n° 55 de l'*Essai sur les Nielles*, il présente beaucoup de similitude, notamment dans les figures de saintes, avec la Sainte Famille du cabinet de l'archiduc Charles, à Vienne, attribuée également à Maso Finiguerra.

Le dernier nielle représente *la Conversion de saint Paul* (n° 139 de l'*Essai*). Il est curieux en ce sens que les intailles n'ont pas reçu de *nigellum*, ce qui le fait considérer comme non terminé. Cette pièce paraît gravée vers 1480, et on la donna généralement à un artiste nommé Matteo de Dei.

Dans une autre armoire, les émaux alternent avec les miniatures. J'ai remarqué parmi les premiers : une paix en émail sur paillons, représentant la *Déposition de croix*, attribuée à Pollajolo, et une plaque d'après Van der Werf, travail probablement

suisse. Quant à nos émaux de Limoges, le Cabinet des Gemmes n'en possède aucun ; et, chose singulière, on ne connaissait à Florence, il y a à peine dix ans, aucun des produits de cet art essentiellement français.

Cependant l'*Argenteria* de Pitti expose un monument unique : c'est un triptyque de Martin Didier, représentant les scènes de la Passion. Quoique le panneau central soit malheureusement détérioré, par sa dimension, par la beauté de son exécution, cette pièce a une valeur que je signale à tous les connaisseurs.

Dans les miniatures, j'en ai noté plusieurs provenant d'anciens antiphonaires, qui ne le cèdent à aucune des plus belles de Sienne, de la Laurentienne ou du couvent de San-Marco ; puis un *Jugement dernier*, d'après Michel-Ange, et une magnifique copie sur ivoire du *Passage du Thermodon*, de Rubens. Dans le coin, à droite, un écusson écartelé aux armes de Bavière et de Médicis.

Enfin, au fond de la pièce, sur les planches d'un dressoir, sont disposées cinquante-trois majoliques du plus beau travail, du choix le plus parfait que l'on puisse imaginer. On n'y rencontre ni plats *amatoria*, ni plats à reflets métalliques, ni faïences étrangères au duché d'Urbino. Toutes les fabriques mêmes de ce duché n'y sont pas représentées comme

à la pharmacie de Lorette; on n'y trouve pas des produits aussi anciens qu'au musée Correr de Venise; elles sortent presque toutes des deux fabriques d'Urbino et de Castel-Durante, et datent exclusivement du seizième siècle; mais ce sont toutes des œuvres d'un rare mérite, fabriquées évidemment pour l'usage des ducs Francesco della Rovère et Guidobaldo II, et, par conséquent, d'un travail des plus soignés. La plupart ont passé par héritage dans la famille des Médicis lorsque, sous le pontificat de Léon X, Laurent de Médicis devint momentanément duc d'Urbin. Comme forme, comme composition, comme couleur, chaque pièce peut être regardée comme un spécimen sans égal. Ces cinquante-trois majoliques se divisent ainsi : vingt-deux grands plats ronds ou plateaux d'aiguières; quatre plats ovales à arabesques semblables à nos trois grands du Louvre; un bassin rond sans pied; trois grandes amphores; huit bouteilles de chasse, dont deux du même travail que les quatre plats ovales; quatre aiguières à anses; deux aiguières plus petites; deux autres aiguières à deux anses et à deux becs forme écrasée; deux grands bassins ronds à pied; un bassin ovale; quatre grands bassins à rafraîchir le vin, forme trilobée.

Tous ces objets sont fixés par des fils de fer aux planches qui les supportent. Il ne m'a pas été possi-

ble d'en examiner le revers et de relever les signatures dont plusieurs sont évidemment marqués. J'ai dû m'en rapporter aux trop courtes indications du livret. Un grand plat, représentant le *Martyre de sainte Cécile*, est l'ouvrage de Nicolas d'Urbino, en 1527. Les quatre grands plats ovales sortent de la même main que les deux bassins ronds à pied. Deux plats ronds, dont l'un représente l'*Incendie du Bourg*, d'après Raphaël, sont attribués à Orazzio Fontana. Je ne sais à qui donner six bouteilles de chasse représentant des sujets galants, et quatre vases à rafraîchir représentant les *Campagnes d'Annibal;* mais ils proviennent bien certainement de la même fabrique et doivent sortir de la même main. Enfin, les trois amphores à anses de serpents enroulés sont magnifiques de forme et de couleur, et d'une importance capitale dans l'histoire de la céramique. Il est regrettable que Marryat n'ait reproduit aucune de ces pièces dans son *History of pottery and porcelain*, si complète à tant d'autres égards.

Tels sont les objets que j'ai pu examiner un peu à loisir et sur lesquels j'ai pu prendre des notes dans les intervalles des séances que je faisais devant les tableaux de Pitti et des Offices. Je le répète en terminant, il ne pouvait entrer dans ma pensée de toucher seulement à tous les points de l'histoire de l'art et de l'industrie auxquels ils se rattachent. Pour trai-

ter un si vaste sujet, il faudrait des volumes et des années ; il faudrait surtout une science que je regrette de ne pas posséder. Je n'ai désiré que deux choses : faciliter l'étude et les recherches aux visiteurs du Cabinet des Gemmes, rafraîchir la mémoire à ceux qui en reviennent :

Indocti discant et ament meminisse periti.

Que les paresseux aillent à Florence ! que ceux qui la connaissent se la rappellent avec bonheur !

Juin 1863.

VII

L'EXPOSITION DE KENSINGTON A LONDRES

Mis en goût par le succès de l'Exposition de Manchester, les Anglais ont profité de l'occasion offerte par l'Exposition universelle pour renouveler l'expérience. Le résultat semble leur avoir donné raison. La faveur avec laquelle cette seconde tentative est accueillie prouve qu'en fait de beaux-arts le proverbe *Bis repetita placent* n'a pas tort chez nos voisins d'outre-Manche. L'Exposition de Kensington restera parmi les plus vifs souvenirs des visiteurs de Londres en 1862. A mon sens, cette Exposition est plus curieuse, elle donne une plus haute idée de la richesse du peuple anglais que l'Exposition universelle. Nous commençons à être faits à ces gigantesques agglomérations des produits du globe entier. Elles intéressent, mais ne surprennent plus, et nous charment médiocrement ; tandis que c'est pour la

première fois que l'on songe à réunir en aussi grande quantité ces milliers d'objets où l'art a autant de part que le métier, et, sous prétexte d'utilité, peut s'épanouir en fantaisies plus charmantes et plus originales les unes que les autres. L'intelligence se fatigue parfois à parcourir une exposition d'industrie ; l'imagination, au contraire, se rafraîchit au contact des choses de son domaine. J'ai vu quantité de visiteurs venir se reposer au musée de Kensington de ce qu'ils avaient vu au palais de Cromwell Road.

Le programme de l'Exposition est plus restreint que celui de Manchester. Ne comprenant ni tableaux, ni statues, ni dessins, ni gravures, c'est-à-dire l'art proprement dit, il a été circonscrit aux objets d'ameublement, de décoration, de parure, d'agrément, d'usage journalier, à ce que l'on appelle en France l'art industriel, et en Angleterre l'art ornemental. C'est uniquement une exposition d'objets de curiosité. Il y a quarante ans, c'était du bric-à-brac, et l'on regardait comme fous les gens qui en rassemblaient péniblement les débris. Avec cet admirable sens pratique qui fait le fond de toutes les actions des Anglais, les ordonnateurs ont voulu non-seulement attirer le public par l'éclat et la nouveauté des objets, non-seulement retenir les archéologues et les artistes par l'intérêt et la beauté de ces objets, mais surtout exercer une influence salutaire sur le goût

des artisans britanniques, et créer une école aux innombrables industries artistiques.

Ont-ils réussi? L'Exposition de Kensington deviendra-t-elle un enseignement plus vif et plus direct que l'*International Exhibition?* L'avenir le dira. Mais, en tout état de cause, j'engage nos fabricants français, s'ils ne veulent pas dans dix ans d'ici trouver sur les marchés du monde, pour les choses de goût, de redoutables concurrents là où jusqu'à présent ils n'avaient rencontré que d'humbles tributaires, à ne pas s'endormir sur leurs lauriers, et à être moins convaincus que le monopole du goût ne puisse un jour ou l'autre leur être disputé.

On s'est adressé, pour former l'Exposition de Kensington, aux propriétaires de collections particulières si nombreuses en Angleterre. Ils ont répondu avec une libéralité que Manchester avait déjà mise à l'épreuve. Partout se lisent confondus les mille et un noms que les fastes de la curiosité ont rendus célèbres, depuis celui de S. M. la reine jusqu'à celui du plus modeste collectionneur. La liste des *contributors* ne contient pas moins de trois cent cinquante noms, dont les plus connus sont le duc de Cambridge, le duc de Buccleugh, le duc de Hamilton, le duc de Devonshire, Beresford Hope, Danby Seymour, comte Warrington, marquis Salisbury, George Field, Ma-

joribancks, Magniac, Morland, Marck Philipps, Edward Maiwood, sir Addington, Robinson, MM. de Rothschild, Francks, Joseph Marryat, capitaine Leyland, comte Spencer, Félix Slade, Holford, etc., etc., sans compter les femmes, comme lady Eastlake, miss Baring, comtesse Teleki, lady Sophia Desvœux, miss Eden, pour ne citer que celles qui ont envoyé les plus beaux objets.

The loan collection (la collection prêtée) occupe une vaste salle au rez-de-chaussée du musée de Kensington. Partagée en deux par un vestibule central s'ouvrant de chaque côté par de larges baies, et entourée d'une suite d'arcades s'appuyant sur de légères et solides colonnettes de fonte, cette salle contient quarante-quatre vitrines principales, dont la moitié au moins sont à quatre faces et à cinq étages. Je ne compte pas les vitrines plates, les piédestaux isolés supportant des bustes, des vases, des aiguières, des statuettes; ni les cadres de médailles, d'émaux, d'intailles, de miniatures, de camées, appliqués sur les murs. En estimant l'un dans l'autre à cent les objets contenus dans les vitrines (et dans plusieurs j'en ai compté jusqu'à cinq cents), en fixant à deux mille le nombre des autres objets, on arrive à un total de six mille, et il se pourrait encore que ce chiffre fût audessous de la réalité.

Quand on compare cet arrangement à celui qui

tout dernièrement a présidé à la décoration de la galerie d'Apollon, au Louvre, à la recherche aiguisée, au suprême bon goût qui en a fait la plus somptueuse des salles de bijoux de l'Europe; on est un peu désorienté. Mais nous sommes ici en Angleterre, dans le pays pratique par excellence. Dans cette organisation rapide, presque instantanée, avec un public avide de voir derrière soi, la question de goût a dû passer en seconde ligne. En somme, l'accès des vitrines est facile; on peut voir et étudier commodément : peu importe le reste; et, si nous avons raison à notre point de vue, les Anglais n'ont pas tort au leur. Ce besoin de ce qui est pratique et commode est poussé si loin, que trois fois par semaine l'Exposition reste ouverte jusqu'à dix heures du soir, éclairée de la plus ingénieuse manière par les flots de gaz qui répandent une lumière plus que suffisante pour étudier les objets qu'un premier coup d'œil au jour a fixés dans la mémoire.

Commencée dans les premiers jours de mai, cette Exposition s'est ouverte dans les premiers jours de juin. Au commencement de juillet, elle n'était pas encore terminée. On déballait des caisses de raretés venant de tous les coins de l'Angleterre; les corridors de service en étaient encombrés. Du jour au lendemain de nouvelles vitrines se remplissaient, sur lesquelles on inscrivait en gros caractères · *Arran-*

gement in progress, précaution qui sauvegardait le goût des ordonnateurs. Les ouvriers peignaient de vives couleurs les colonnettes ainsi que les tailloirs et les nervures des archivoltes des arcades. On pressait l'impression du catalogue, et des affiches répandues dans la salle faisaient patienter le public anglais qui s'impatiente rarement : *A catalogue of the loan collection is in course of preparation.*

Ma première impression a été celle de l'éblouissement; le vertige vous saisissait comme si vous eussiez pénétré dans les trésors réunis d'Aboul-Cassem, d'Haroun-al-Raschid et de Monte-Cristo. Ce n'est qu'après plusieurs séances, je pourrais dire après plusieurs orgies du regard, que l'on pouvait reprendre ses esprits, remettre un peu d'ordre dans ses idées, et étudier séparément non pas chaque objet, mais chaque division d'objets. Si j'eusse été seul à ressentir cet ébranlement, je m'en méfierais; mais beaucoup de visiteurs ont éprouvé la même impression. Plus ils étaient à même d'apprécier la valeur de ces merveilles, plus cette impression était vive. J'ai eu l'honneur de parcourir l'exposition de Kensington avec des savants, des artistes, des curieux de divers pays, et j'ai pu constater que leur étonnement égalait le mien.

On comprend qu'au milieu de six mille objets d'un intérêt incontestable, je ne puisse avoir la prétention de les faire connaître tous. Il est également impos-

sible de décrire longuement ceux que je pourrai signaler. Les lignes suivantes ne peuvent être qu'une énumération aussi rapide que possible. Je me bornerai donc à citer en suivant la classification donnée par le *catalogue de l'exhibition d'ouvrages d'art du musée de Kensington*, dont la première partie vient de paraître au moment même où j'écris ces lignes. Cette classification contient trente et une sections dont voici les titres : sculptures en marbre et en terre cuite, ivoires, bronzes, ameublements, objets irlandais et anglo-saxons, objets du moyen âge et ecclésiastiques, faïences de Henri II, argenterie des universités, argenterie des corporations de Londres, argenterie des corporations de comtés, ancienne argenterie anglaise, argenterie étrangère, cristaux de roche et sardoines, bijouterie, joaillerie, camées et pierres gravées, armes et armures, émaux de Limoges, verres de Venise, faïences de Palissy, majoliques, faïences de Perse, porcelaines de Sèvres, porcelaines de Chelsea et de Worcester, faïences de Wedgwood, porcelaines de diverses manufactures d'Europe, portraits en miniature, miniatures de manuscrits, reliures, tapisseries et ornements sacerdotaux, objets divers.

J'ai dit que les œuvres d'art proprement dites étaient évincées par la teneur même du programme. Cependant on a admis quelques sculptures et quelques

tableaux comme pour indiquer l'endroit précis où l'industrie artistique s'embranche sur le tronc de l'art.

Le petit diptyque, propriété de lady Eastlacke, représentant sur le panneau droit le Christ au tombeau; sur le panneau gauche, l'Adoration des mages, doit appartenir à l'école ombrienne de 1460, autour de Benedetto Bonfigli ou de Fiorenzo di Lorenzo. Un autre gothique italien appartenant à M. Sackville représente la Vierge glorieuse entourée d'anges et de saints. C'est une œuvre aussi charmante, aussi délicieuse comme impression que comme exécution. Je ne la crois pas de la main même de fra Angelico; mais elle présente de l'analogie avec le tableau attribué à Angelico du musée Campana. Peut-être faut-il y voir l'œuvre du frère de fra Angelico, fra Benedetto da Fiesole, qui fut surtout un habile miniaturiste et aida son frère dans l'ornementation de quantité de manuscrits.

M. Beresford Hope a envoyé une autre Vierge glorieuse de l'école flamande du quinzième siècle. C'est une miniature plutôt qu'un tableau. La Vierge, vêtue d'un manteau rouge, est debout sous un dais bleu suspendu dans une niche gothique. Dans ses deux bras, sur un linge blanc, elle tient le *Bambino* qui l'embrasse. En haut, dans une frise, cette inscription : *Domus Dei est et porta cœli;* en bas, sur la

plinthe du soubassement, cette autre : *Ipsa est quam preparavit dominus filio domini mei*. Précieux gothique flamand de l'école des Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Gerard van der Meire.

Parmi les sculptures j'ai remarqué :

Un buste colossal en terre cuite peinte de Laurent de Médicis dit *le Magnifique*, travail florentin de la fin du quinzième siècle. La tête présente un étonnant caractère de cruauté et d'astuce ;

Deux bustes, également en terre cuite, représentant Philippe le Beau et Jeanne la Folle, de grandeur naturelle ; travail flamand d'une finesse qui, dans certaines parties, touche à la minceur, et que l'on attribue avec beaucoup de raison à Quintin Matzys. Le premier de ces bustes appartient à lord Taunton, les deux autres à M. Robinson.

Je range dans la catégorie de la sculpture une très-belle statuette en terre cuite représentant la Charité, appartenant à M. Danby Seymour et attribuée à Luca della Robbia. Elle a 0,75 de hauteur et a été faite pour une niche.

On sait combien, depuis l'acquisition de la collection Arundell, le British Museum est riche en ivoires sculptés du bas-empire et du moyen âge. Un amateur bien connu, M. Webb, peut rivaliser avec cet établissement. Il a envoyé à Kensington la collection à la formation de laquelle il travaille depuis longues

années, et qui ne contient pas moins de cent trente-deux pièces formant une histoire non interrompue de la toreutique éléphantine en Europe depuis le quatrième siècle jusqu'à la fin du moyen âge. On y trouve de nombreux diptyques consulaires, un coffret byzantin du onzième siècle, une plaque concave de bénitier représentant l'Adoration des mages, travail anglo-saxon; une plaque d'évangéliaire divisée en cinq compartiments, que je regarde comme un travail allemand du treizième siècle; deux *taus* représentant, le premier, un serpent enroulé à deux têtes; le second, des entrelacs quadrillés : — cet objet a été payé 1,300 francs à la vente Soltykoff; le *tau* est la forme la plus ancienne des crosses abbatiales et épiscopales : — un triptyque italien à meneaux aigus inscrivant dans leurs losanges des ogives en fer-à-cheval; un saint Sébastien en bas-relief, travail italien de la seconde moitié du quinzième siècle; puis, des miroirs de poche, des peignes, des tablettes, des volutes de crosses, des diptyques, parmi lesquels j'ai reconnu avec dépit beaucoup d'ouvrages français, un entre autres de la plus grande importance et de la plus parfaite conservation, provenant de la cathédrale de Châlons. Un second mauvais sentiment a calmé le premier. J'ai constaté avec plaisir que, dans les nombreuses vierges de la collection Webb, aucune ne pourrait soutenir la comparaison avec les deux ma-

gnifiques groupes acquis par le Louvre à la vente Soltykoff. La proportion est gardée.

Les objets d'ameublement, *the furniture*, disent les Anglais, forment la quatrième section et remplissent quatre vitrines. La pièce la plus remarquable, et celle qui a été remarquée comme une œuvre unique, est un fauteuil en fer forgé et ciselé, à dossier droit, à accotoirs, supporté par une seule tige reposant elle-même sur quatre segments de cercle à volutes formant les quatre pieds. Il n'existe pas deux œuvres de serrurerie semblables. La double frise du dossier, les bras, les portants, les quatre segments rejoignant la tige de support, la tige de support, les quatre segments inférieurs formant pieds, sont chargés de figurines de chevaliers et de soldats, d'animaux, de chasses, de feuillages, d'entrelacs ciselés en plein relief comme une fibule ou un pendant d'oreilles. Entre les mains de l'ouvrier, le fer a acquis la ductilité de la cire. Cet ouvrier se nommait Thomas Ruckers. C'est un nom de plus à inscrire dans la pléiade des ciseleurs-bijoutiers où figurent déjà ceux de Benvenuto Cellini, Lazzaro Cominazzo, Diglinger, Kirstein. Ce siége, comme le constate une inscription, fut commandé à Ruckers par la ville d'Augsbourg et offert par elle à l'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, quand il s'arrêta dans cette ville, en 1577, un an après son avénement au

trône impérial. Il appartient au vicomte Folkstone.

J'ai reconnu auprès de ce fauteuil la table en fer damasquiné et incrusté de lapis-lazuli avec échiquier au centre, qui de la collection Debruge-Duménil a passé dans celle du prince Soltykoff, où le duc de Hamilton, son possesseur actuel, l'acquit au prix de 20,000 francs. C'est un travail milanais de la fin du seizième siècle, dont la richesse, la difficulté et la singularité sont plus remarquables que l'élégance et le goût.

Dans la *Furniture* étrangère, je signale plus particulièrement :

Une magnifique crédence à ventaux en ébène sculptés et ciselés, supportée aux quatre coins et au centre par quatre colonnettes et deux cariatides. Travail florentin du dix-septième siècle. A M. Robert Holford.

Une pendule astronomique, à trois étages, incrustée d'ébène, d'écaille et d'argent repoussé, avec statuettes et colonnettes en plein relief en grenat rouge et violet. Travail flamand de la fin du seizième siècle. A S. M. la reine.

Un grand coffre à couvercle bombé chargé d'incrustations de burgau en forme d'imbrications. Travail turc du dix-septième siècle. Au marquis de Westminster.

Deux petits bureaux, forme dite cabinets, en cuivre

découpé et incrusté d'écaille, de nacre, d'émaux et d'ivoires diversement colorés. Tous deux portant des écussons écartelés aux armes d'Orléans. L'un, à la reine, a appartenu à un membre de la famille de Gondi : l'autre, au capitaine Leyland, à un membre de la famille royale d'Espagne. Tous deux de travail français ou peut-être espagnol de la première moitié du dix-septième siècle.

Le reste de cette section se compose uniquement de produits français : meubles de Boulle, de Gouttières, de Riesener, de Jacob. Les meubles de Boulle n'offrent rien de particulièrement remarquable, et l'on peut voir beaucoup mieux au Louvre et au palais de Saint-Cloud. Quant à ceux de l'époque de Louis XV et de Louis XVI, ornés de marqueterie de bois de différentes couleurs, de plaques de porcelaine, de cuivres ciselés par Gouttières, la reine, miss Eden, le comte Spencer, le comte Chesterfield, le duc de Hamilton, M. Martin Smith, en ont envoyé de splendides. Devant ces délicates ciselures, devant ces chantournages si charmants, on reste confondu de l'adresse, du goût, de la fertilité d'invention de nos fabricants du dix-huitième siècle. Bonheurs du jour, tables à ouvrages, chiffonniers, bijoutiers, encoignures, consoles, commodes, bureaux, secrétaires; il y en a de toutes les formes et de toutes les dimensions. Il n'existe de comparable aux plus beaux d'entre eux

qu'un bureau à cylindre Louis XV, et deux commodes Louis XVI placés à Saint-Cloud dans les appartements de l'Empereur. Il est vrai que ces meubles sont ce que l'ébénisterie française du dix-huitième siècle a produit de plus parfait. Sous peine de dresser de ceux de Kensington un catalogue fastidieux, il n'est possible de décrire aucun de ces meubles. Le plus important est une grande armoire à ventaux semblable à l'armoire à bijoux de Marie-Antoinette, que possède le musée du Louvre. Elle est en acajou plein, bordé sur toutes les arêtes de cuivres ciselés. Portée sur huit pieds, en forme de carquois renversés, elle est couronnée d'un fronton représentant un groupe d'amours soutenant les écus de France et d'Autriche, surmontés d'une couronne de Dauphin (ce qui prouve qu'elle fut exécutée pour Marie-Antoinette, encore Dauphine), et cantonnée de deux figures de femmes ciselées en plein relief et portant des vases sur leur tête. Elle appartient à la reine.

La vitrine des objets irlandais et anglo-saxons préoccupe au plus haut degré et à juste raison l'attention des archéologues. Dans le nombre figurent des pièces de fabrication purement celtique trouvées dans des tombeaux en Irlande; mais l'intérêt se concentre sur les objets ecclésiologiques dont la forme, le travail et l'ornementation n'offrent d'analogie avec aucun art connu. Contours rudes d'une vigoureuse

et puissante simplicité, chargés de travaux remarquablement fins, singulier mélange des entrelacs farouches de l'époque carlovingienne et de la délicatesse maladroite de la bijouterie caucasienne; tels sont les éléments qui constituent un ensemble des plus imprévus et des plus curieux. Ils sont en bronze doré, ciselé, intaillé et incrusté. Quelques-uns portent des ornements filigranés d'une exécution aussi fine que les plus fins bijoux étrusques, d'autres des émaux champlevés, d'autres encore des damasquinures aussi habiles que les plus habiles azzemina de Venise et du Kurdistan.

Si, comme le pensent les archéologues anglais, ces objets ne sont pas antérieurs au douzième et au treizième siècle, ils fournissent une singulière preuve de la persistance du génie celtique en Irlande, mille ans après la conquête anglo-saxonne, cinq cents ans après la conquête normande. Les principaux sont : une châsse forme pyramidale en cuivre gravé et orné de figures d'apôtres appliquées après coup; un calice; un coffret; une plaque d'évangéliaire; trois bâtons cantoraux; de nombreuses agrafes de chapes, larges comme des soucoupes. La plupart ont été confiés par l'Académie royale irlandaise, le collége de Saint-Columban, celui de la Trinité à Dublin, lord Londesborough, l'évêque Kilduff et le duc de Devonshire, dont la crosse épiscopale est, avec la grande

châsse, la pièce la plus importante de cette vitrine.

La sixième section comprend les divers produits de l'art du moyen âge et le mobilier ecclésiastique, *ecclesiastical utensil*. C'est là que sont rangés ces mille objets dont le *Dictionnaire du mobilier* de M. Viollet-Leduc et le *Glossaire* de M. le comte de Laborde nous ont appris le nom et l'usage. Châsses, reliquaires, chefs, ostensoirs, pyxides, colombes, calices, navettes à encens, plaques de reliures, ciboires, crosses, volutes, coffrets de mariage, flambeaux, crucifix, vierges, paix osculatoriums, croix de procession, disques d'oblation, en or, en argent, en vermeil, en cuivre, en émail, en ivoire, en bois; sculptés, ciselés, incrustés; datant de toutes les époques, depuis le neuvième siècle jusqu'au dix-septième; appartenant à toutes les nations : italiens, français, espagnols, allemands, flamands, anglais, moscovites. L'étude de la vitrine renfermant toutes ces orfévreries devient le cours le plus complet d'ecclésiologie que l'on puisse rencontrer.

Sur les étagères d'une vitrine, au centre de l'Exposition, et comme à la place d'honneur, sont rangés les plus charmants produits d'une industrie essentiellement française : *les faïences de Henri II.* On a beaucoup disserté sur les faïences de Henri II. Depuis l'excellent travail de M. Pottier de Rouen jusqu'à l'excellent ouvrage de M. Delange, beaucoup de con-

jectures ont été hasardées, beaucoup de recherches faites, beaucoup de contes répandus; le gracieux sphinx n'a pas livré son secret. Aucun document n'est venu éclairer les questions soulevées par les faïences de Henri II; et jusqu'à présent l'on ignore le nom du fabricant et le lieu de leur fabrication[1]. Ce que l'on suppose de plus rationnel, c'est qu'elles sont l'œuvre de quelque ouvrier italien appelé en France à la suite du Rosso et de Primatice; ce que l'on sait, c'est qu'elles ont dû être fabriquées au plus tard entre les années 1540 et 1560, c'est-à-dire au plus beau moment de la Renaissance, immédiatement avant Palissy qui les a vues, qui s'en est certainement inspiré et qui peut-être en a modelé quelques-unes. M. Delange, dans son *Recueil de toutes les pièces connues jusqu'à ce jour de la faïence française de Henri II*, compte cinquante-cinq pièces. On sait les noms de leurs propriétaires; on les suit dans les ventes publiques; on peut en dresser la généalogie depuis cinquante ans comme on écrirait celle d'un tableau de Raphaël. En dehors de ces cinquante-cinq pièces, les efforts les plus persévérants n'ont jusqu'à ce jour abouti à aucune découverte. S'ils en amenaient une, si une cinquante-sixième pièce tombait sur le marché de la curiosité, elle serait vendue non pas au poids

1. Voir plus loin le travail consacré aux *Faïences de Henri II*.

de l'or, mais certainement au poids des billets de banque.

L'Angleterre possède vingt-cinq de ces pièces; la France vingt-neuf; la Russie une. De ces vingt-cinq pièces, vingt-trois ont été envoyées à l'Exposition de Kensington. En voici l'indication rapide suivie des noms des propriétaires.

Aiguière au G, à M. Magniac. — Aiguière de Strawbery Hill, aiguière de M. de Monville, chandelier Préaux, hanap conique, coupe, couvercle de coupe, porte-fleurs; ces sept pièces sont à M. Antony de Rothschild. — Biberon à l'AM, chandelier avec armes de Montmorency, mortier à cire, à M. Andrew Fountaine. — Biberon sphéroïdal, salière triangulaire, à M. Lionel de Rothschild. — Coupe Rattiez, salière Rattiez, au duc de Hamilton. — Salière Soltykoff, à M. Robert Napier. — Salière à la Salamandre, à M. George Field. — Salière avec ogives, à M. Addington. — Plateau d'Espaulart, au musée de Kensington, la seule pièce portant une marque; mais cette marque entièrement inconnue vient ajouter une énigme à tant d'autres. — Drageoir Soltykoff, à M. Webb. — Vase ovoïdal, à M. Henry Hope. — Aiguière à anse, à M. Martin Smith. — Coupe Delange, à M. Durlacher. Cette pièce, la dernière trouvée, l'a été par M. Delange. Elle vient de la Touraine comme toutes les faïences de Henri II.

Les cinq sections suivantes comprennent les grandes pièces d'orfévrerie décorative des fabriques anglaises, et quelques échantillons des fabriques continentales. Les produits anglais occupent quatre larges vitrines devant lesquelles on peut se faire une idée de la richesse et de la puissance des corporations de la Grande-Bretagne, soit publiques soit privées. Les actes de naissance de plusieurs d'entre elles datent de quatre et cinq siècles, et les armoires de toutes regorgent des dons de vingt générations de donateurs. Les plus illustres représentants de l'aristocratie anglaise tiennent à honneur de voir leurs noms figurer sur les registres de ces corporations; et l'on sait combien le prince Albert était exact aux réunions de la corporation des marchands de poisson (fishmongers) de Londres dont il était membre.

Les corporations qui ont envoyé des objets sont au nombre de vingt-trois. Les principales sont les barbiers, les brasseurs, les brodeurs, les charpentiers, les tailleurs, les poissonniers, les orfévres, les merciers, les peintres, les marchands de vin, les ciriers, les marchands d'huile. Leurs envois se composent d'insignes, de décorations pour les réunions officielles, ou de vaisselle de table pour les repas homériques qui en sont la suite : hanaps, vidrecomes, drinkcornes, plateaux, aiguières, salières, théières, soupières, pots à hydromel, candélabres, timbales,

surtouts, miroirs, cuillers, fourchettes, couteaux, masses d'huissiers, couronnes, épées triomphales, chapels de cérémonie, bassins à rafraîchir vastes comme des piscines, bouteilles majestueuses comme des tonnes, que l'on manœuvrait avec une poulie ; toute une étincelante et joyeuse dinanderie en harmonie parfaite avec ces vastes *halls* de Westminster et de Hampton-Court, où se prolongeaient pendant des semaines entières des repas à fatiguer les pinceaux de Jordaens et à tuer d'indigestion Gargantua. La vaisselle plate des administrations publiques : paroisses, mairies, comtés, shériffs, n'est ni plus riche ni plus nombreuse que celle des sociétés privées, et celle envoyée par les particuliers, notamment le duc de Portland, le comte Spencer, le comte Chesterfield, ne le cède à aucune des deux.

Dans l'orfévrerie étrangère, l'attention doit surtout s'arrêter sur un plateau et son aiguière en argent doré et ciselé : au capitaine Leyland ;

Un second plateau et son aiguière formés de cercles d'agate sertis par des cercles d'argent doré et ciselé : au duc de Rutland ;

Un troisième plateau et son aiguière, au baron James de Rothschild. Le plateau représente Orphée au milieu des animaux. Ces trois objets ne possèdent sans doute pas à un si haut degré l'élégance de notre coupe dite de Cellini ; mais le travail de la ciselure,

la forme des ornements et des figures m'ont paru les mêmes. Je les crois sortis des ateliers d'Augsbourg ou de Nuremberg à la fin du seizième siècle.

Dans les sections 13, 14 et 15 sont compris les vases en matières précieuses ; cristal de roche, agate, onyx, sardoine ; la joaillerie et les bijoux de corps proprement dits. Rien n'est plus élastique que ces dénominations et n'est plus multiple que les divisions qu'elles embrassent. Tout devient bijou : la reliure d'un livre, la garde d'une épée, la ferrure d'une porte. En m'en tenant à la lettre du catalogue, voici les objets qui m'ont le plus frappé : Plusieurs pièces de vaisselle ornementale en cristal de roche gravé et ciselé, semblables à celles de la collection des bijoux au Louvre et à celles de la salle des Gemmes à Florence. Elles ont dû faire partie du même ensemble, et proviennent évidemment du Trésor des Médicis à la fin du seizième siècle. D'autres joyaux, indiquant un travail saxon et datant du commencement du dix-huitième siècle, rappellent les œuvres de Diglinger de la Grune Gewœlbe de Dresde ; d'autres sont français du dix-septième siècle. Une coupe en magnifique agate onyx, monture moderne en or ciselé et émaillé, est en la possession du duc de Hamilton. A M. Lionel de Rothschild appartiennent un étui à calems en or couvert d'un émail et d'un vernis vert dans lequel sont incrustés des diamants : travail persan, et des

tasses à café en cristal intaillé de filets d'or et incrusté de petites pierres précieuses, travail turc dont on connaît de nombreux spécimens. M. Sambrooke possède un échantillon de joaillerie arménienne : c'est un bol en stéatite, monture de filigrane d'argent dont les interstices sont remplis d'émail de couleur.

Sur quoi maintenant pourrais-je m'arrêter de préférence dans cette fastidieuse et cependant amusante nomenclature? Je choisis au hasard dans mes notes. Une agrafe ronde à quatre compartiments en or ciselé, émaillé et incrusté de pierres précieuses, travail italien du seizième siècle ; un collier en or ciselé, découpé et émaillé, avec pendeloques semblables, travail français du seizième siècle, appartenant tous deux à M. Gladstone ; un fermail de manteau, composé du fermail proprement dit et de deux chaînettes courtes, plates et épaisses, argent ciselé et doré, travail hongrois de la moitié du dix-septième siècle, appartenant à la comtesse Telecki, pièce extrêmement précieuse par sa rareté et l'authenticité de son origine. Deux ceinturons en argent doré et ciselé, appartenant, l'un à M. Farrer, l'autre à M. Curzon, m'ont paru avoir la même origine et dater du même temps que le fermail Telecki.

J'ai vu là, devenu la propriété de sir Beresford Hope, et monté en bague, ce magnifique saphir donné par le duc d'Orléans à madame de Genlis, et

connu aujourd'hui en Angleterre sous le nom de *Saphir merveilleux*, qu'il mérite par l'éclat et la pureté de son eau. C'est également à sir Beresford Hope qu'appartiennent une grosse goutte-perle montée en pendeloque dans une couronne émaillée et incrustée de diamants, — la forme et la couleur de cette infirmité de la nature sont loin d'être agréables, et sa véritable place serait dans un cabinet d'histoire naturelle, — et une charmante petite croix à la Jeannette formée de huit diamants verts. Il faut donc ajouter le vert aux nuances roses, bleues, jaunes et noires dont, en 1855, la vitrine de MM. Hunt et Rosbell nous avait fait connaître les échantillons.

Le duc de Hamilton a envoyé quatre *Paix* en argent niellé : deux rondes, chacune sur une seule et même plaque, deux également rondes, mais formées de quatre quarts de cercle.

Est-ce dans cette section que l'on doit classer la vitrine, propriété exclusive de M. Lionel de Rothschild, contenant cent vingt objets de toute espèce, orfévrerie de table, bijouterie de corps, ivoires, majoliques, verres, médaillons allemands, émaux de Limoges, Palissy, et surtout ce fameux vase de verre, la pièce la plus parfaite et la plus précieuse en ce genre ? C'est un travail romain du deuxième siècle. Il se compose de deux pâtes de verre engagées l'une dans l'autre comme les porcelaines réticulées. La

lumière, en traversant l'enveloppe unie d'un vert laiteux, lui donne une transparence irisée. Sur cette première enveloppe est fixée (comment? on l'ignore, et c'est là ce qui désespère les verriers) une seconde enveloppe également en pâte de verre, épaisse, découpée à pleins reliefs et représentant une bacchanale. La première enveloppe, absorbant la lumière, rend la seconde opaque et la fait se détacher en blanc sur un fond vert d'une incroyable douceur.

Les camées, intailles, pierres gravées sont placés dans plusieurs vitrines dont quelques-unes contiennent jusqu'à six cents numéros. La collection la plus belle, la plus précieuse, la plus intéressante à tous les points de vue, celle qui réunit la plus grande quantité à la plus rare qualité, appartient au duc de Devonshire. Plusieurs de ces raretés avaient déjà été exposées à Paris en 1855 dans la vitrine du joaillier anglais Hancock, je crois.

Cinq vitrines sont remplies d'armes et d'armures de toute espèce, de tout temps et de tout pays. En présence de cet amas d'instruments de meurtre de formes les plus diaboliquement variées, on ne sait qu'admirer le plus, ou de la fertilité de l'homme à inventer des engins propres à égorger son semblable, ou de sa fécondité plus grande encore à décorer des plus gracieux or-

nements ces engins de destruction. Il est vrai que l'esprit de conservation marche du même pas que l'esprit de destruction, et qu'une arme offensive est à peine trouvée, que l'arme défensive opposée vient à l'instant même en neutraliser l'effet. La pièce la plus remarquable est un bouclier de parade, circulaire, à ombilic armé d'une pointe quadrangulaire. Il est en fer estampé et revenu au ciseau, représentant des sujets de bataille entourés d'arabesques. La bordure, les cercles concentriques et les intervalles des arabesques sont brodés de damasquines d'or et d'argent d'une extrême élégance. Il appartient à la reine, et je comprends qu'une femme prenne plaisir à posséder une œuvre aussi délicate. Les bas-reliefs sont milanais du seizième siècle, tandis que les damasquines ont été faites en Orient même, où le bouclier a pu être envoyé par l'armurier avant la ciselure des bas-reliefs.

Voici encore un produit essentiellement français qui, après des siècles d'oubli, a été remis en honneur, et qui occupe dans le goût des collectionneurs la place à laquelle il a droit : je veux parler des émaux de Limoges. Quelque magnifiques que soient ceux des collections anglaises, nos musées, et surtout le musée du Louvre, n'ont à redouter aucune comparaison. Les pièces réunies à Kensington ne sont pas plus belles que celles de la galerie d'Apollon et sont

en moins grande quantité. Mais après le Louvre, je ne pensais pas qu'il fût possible d'en rencontrer autant. Les plus célèbres émailleurs du 16e siècle, Léonard Limosin, Pierre Raimond, Jean Courtois, Pierre Courtois, Jean de Court, Suzanne de Court, Martin Didier, les Penicaud, Pape, etc., etc., sont représentés à Kensington. J'ai compté 64 pièces hors ligne. Sans penser à les désigner toutes, je désire, ne fût-ce que par orgueil national, indiquer du doigt les pièces uniques. Telles sont : une coupe et son couvercle représentant les travaux d'Hercule, signée *Ioannes Penicavdi ivnior* 1539, au duc de Hamilton ; — un olifant signé *Leonardvs Lemouicvs*, à M. Magniac ; — un triptyque divisé en vingt compartiments représentant des sujets de la vie de saint Jérôme et de celle de saint Jean, signé plusieurs fois *M. D. P.* (Martin Didier Pictor), la plus grande pièce connue en ce genre, au capitaine Leyland ; — un petit coffret à cinq plaques à sujets, camaïeu bleu turquoise, représentant l'histoire de Moïse, pièce unique, à M. Morland ; — une plaque représentant des gymnastes d'après Jean Cousin, à M. Hope ; — un triptyque représentant le mariage de Louis XII et d'Anne de Bretagne, travail limousin contemporain du second mariage d'Anne (1499), à M. Danby Seymour. C'est également à M. Danby Seymour qu'appartiennent cinq plaques de Léonard Limosin, repré-

sentant de grandeur naturelle et en buste : Élisabeth de France, Marguerite de Valois, le cardinal de Lorraine, le cardinal de Guise, Amyot. Elles sont semblables aux deux du même émailleur possédées par le musée du Louvre, et aux deux autres de la collection Magniac qui représentent Henri II et Catherine de Médicis. Ce dernier portrait offre cette particularité que non-seulement les bossages de l'encadrement, mais encore le fond, les ornements de la robe de la reine, son collier même, reproduisent les croissants et le fameux monogramme de Henri II, où l'on a voulu voir les armes et le chiffre de la maîtresse du roi, Diane de Poitiers. Si en réalité ce chiffre eût été celui de la grand'sénéchale, est-il admissible que l'on eût poussé l'audace et l'inconvenance jusqu'à en décorer les joyaux et les vêtements d'une femme légitime et d'une reine? Quelque liberté que l'on veuille accorder aux mœurs dans le seizième siècle, je ne le crois pas.

Deux des vitrines contenant la verrerie sont affectées aux collections de verres antiques et de pâtes de verres, lacrymatoires, lustratoria, débris de veilleuses, appartenant à M. Webb. Une troisième renferme les verres plus modernes, arabes, turks, persans, vénitiens, mantouans, frioulais, bohémiens, allemands, de Baccarat. De côtés et d'autres sont éparpillées douze ou quinze gargoulettes, gourdes ou

enveloppes de lampes arabes à dessins de couleur et à versets du Coran. Ici la beauté et l'élégance du travail se doublent de la fragilité de la matière pour augmenter la rareté des pièces. La plus belle est celle prêtée par le duc de Hamilton. C'est, je crois, un travail persan. Sur les flancs tourne une frise bleue sur laquelle s'enroulent et se déploient des branchages et des entrelacs dorés que traversent des cavaliers poursuivant des autruches et des tigres peints au naturel. Je ne veux imposer mon goût à personne ; mais, à mon sens, c'est se montrer singulièrement prévenu que de ne pas trouver le caractère et le style de ces figures au moins égaux au caractère et au style des figures des vases étrusques. Ce vase, dont on a souvent offert 10,000 fr. au propriétaire, a été payé 10 fr. il y a une vingtaine d'années, à Gand, en plein marché, chez un étalagiste marchand de ferrailles.

Avec les faïences de Bernard Palissy s'ouvre la division des produits de la céramique comprenant sept sections. La première est assez restreinte et assez ordinaire. Le collectionneur qui en Angleterre passe pour posséder les plus beaux spécimens, M. Fountaine, n'en a, il est vrai, envoyé aucun. Mais, malgré cette abstention, on peut assurer que c'est en France qu'est restée la majeure partie et la plus remarquable des produits de l'illustre potier. C'est en-

core au Louvre que l'on peut se faire la plus haute et la plus juste idée du goût de ce grand artiste. En élaguant les surmoulés postérieurs, les imitations du dix-septième siècle, les pièces des fils, des petits-fils, des neveux de Palissy, les faux même (et j'en ai reconnu trois ou quatre), je ne vois guère à citer que le plat rond d'après Briot, dit à *la Tempérance*, appartenant à M. Edward Maidwood; un magnifique plat à reptiles à sir Addington, et un corps de fontaine de table fond gris laiteux, mélangé de coquilles et de bivalves. Je ne connais que cette pièce dans cette catégorie. J'ai trouvé là une répétition de cette figure de femme assise présentant le sein à un enfant emmaillotté, appelée *la Nourrice de François Ier*, et qui doit être tout simplement madame Palissy. On en connaît d'assez nombreux exemplaires. Celui-ci manque de finesse et ne peut se comparer aux deux du Louvre. Ce n'est pas, au reste, la première fois que l'on constate cette différence dans le travail d'une même pièce. On peut donc en conclure que les moules des œuvres de Palissy se conservaient dans ses ateliers, et que ses héritiers et successeurs s'en sont servis avec une habileté de moins en moins grande.

Les faïences italiennes, dites majoliques, sont au contraire très-nombreuses. Elles sont rangées dans deux vitrines et peuvent se monter de 350 à 400 de

toute espèce, de toute forme et de toutes fabriques. Plusieurs ne le cèdent pas aux plus belles du cabinet des Gemmes à Florence, du musée Correr à Venise, et de la pharmacie de Lorette. J'ai remarqué deux grandes torchères à M. le marquis d'Azeglio ; cinq seaux à rafraîchir, dont un, à M. Barcker, représente le défi des Piérides d'après le Rosso ; une petite urne à anses surélevées, forme étrusque, fond bleu, sur lequel se détache un combat de guerriers peint avec une précision et un soin rares à rencontrer dans les majoliques. Cette pièce, suivant le savant M. Robinson, serait une œuvre authentique d'Orazio Fontana ; des Xanto de toute beauté ; quatre plats représentant *le jugement de Pâris*, *la sainte Cécile de Bologne*, *les Noces d'Alexandre*, et *la Danse d'Amours*, d'après Raphaël ; enfin une aiguière, à M. Napier, et une coupe, à M. Morland, exécutées d'après les procédés dits *graffits*. Ce procédé consiste à indiquer par une légère entaille le contour des personnages ou des objets. C'est celui employé pour les dessins du pavé de la cathédrale de Sienne. M. Robinson considère les vases décorés de graffites comme venant de la Lombardie, et appuie son opinion sur la présence fréquente de feuilles de mûrier, arbre dont la culture est très-répandue dans les plaines de la haute Italie. Cette opinion est pour le moins fort ingénieuse, et. en l'absence de tout autre docu-

ment, demanderait à être sérieusement controversée.

Il n'y a que peu de temps que l'attention des curieux s'est portée sur ces magnifiques produits de la céramique orientale connus sous le nom de *faïence de Perse*. Le goût qui a présidé à leur décoration, l'intensité et l'harmonie de leur couleur, ne le cèdent à aucun de nos produits européens. L'éveil vient d'un de nos compatriotes, de M. de Monville, qui le premier a réuni le peu de pièces alors connues en France. Les faïences de Perse sont une matière très-obscure encore ; l'on confond sous ce terme générique non-seulement les faïences fabriquées dans les diverses villes de la Perse, mais celles provenant des fours de tout l'Orient depuis Constantinople jusqu'au Caire, et celles des îles de l'Archipel, Chypre, Rhodes, Malte, la Sicile, et même des imitations évidemment italiennes. L'important était de se procurer d'abord des échantillons, les classifications devant venir ensuite. Je ne connais pas de collection publique ou privée qui puisse en montrer de plus nombreuses, de plus variées et de plus riches que Kensington, où j'ai compté cinquante plats, aiguières, gargoulettes, vases, tasses à café d'une richesse inouïe.

Je signalerai surtout deux potiches ventrues, bleu foncé, à dessins d'or, du plus bel éclat. Elles ont été trouvées en Sicile et sont regardées comme un

ouvrage datant de l'occupation sarrazine au onzième siècle : à M. Falkener ; — une espèce de petite théière forme melon, à trois anses, à goulot et à couvercle : sur le fond bleu liseron courent des feuillages d'or. Les plus beaux bleus de roi et bleus grand feu de Sèvres et de Chine ne peuvent donner qu'une idée imparfaite de la vivacité et de la douceur de l'émail de cette théière ; c'est limpide et profond comme un bloc de saphir, M. Francks en est l'heureux possesseur ; — une assiette creuse fond blanc réveillé au fond par une couronne d'ornements bleus et noirs. Le plat-bord est formé par une collerette de petites découpures à jour, mais recouvertes par l'engobe incolore qui forme une véritable vitre. Le musée japonais à Dresde expose quelques pièces semblables sortant des fabriques de Meissen au commencement du dix-huitième siècle, également à M. Francks. Ces faïences m'ont produit, je l'avoue, une très-vive impression. Jusqu'à présent, en fait de tons, sinon de formes, la supériorité me semblait incontestablement acquise à nos porcelaines de Sèvres. Depuis ma visite à Kensington, mon opinion s'est modifiée, et je range les faïences de Perse sur la même ligne que nos produits de Sèvres.

La comparaison, au reste, est facile à faire à Kensington, où l'on a réuni la plus merveilleuse collection de Sèvres que l'on puisse imaginer. Il est certain que

pour qui voudra connaître et étudier cette branche de la céramique, c'est en Angleterre qu'il devra aller. Le maréchal Sébastiani est le dernier dont la collection ait pu lutter avec les collections anglaises. Mise aux enchères en 1851, les plus belles pièces de cette collection ont passé le détroit : on les retrouve dans les vitrines de Kensington. C'est la faute, non pas de notre goût, mais de notre inconstance de goût qui cède si volontiers à toutes les fantaisies de la mode, et, après avoir produit et admiré avec une facilité exagérée, repousse et dénigre avec un dédain extravagant. Lorsque les pâtes tendres étaient dédaignées chez nous, nos voisins, mieux avisés et guidés par leur intérêt qui éclairait leur goût, recueillaient au poids de l'or toutes celles qu'ils rencontraient ; si bien que les habitations des particuliers en sont pleines, et que, sans qu'il y paraisse sur leurs étagères, ils ont pu en envoyer à Kensington de quoi bourrer deux grandes vitrines contenant au moins six cents pièces. Avant de les avoir vues, je ne pouvais me faire qu'une idée confuse de la variété de formes, de couleurs et d'applications que savaient trouver nos ouvriers. Il y a là des cabarets entiers de pâte tendre, des pièces payées 25,000 fr. à la vente Sébastiani, et valant le double aujourd'hui. Toutes les formes coudoient toutes les couleurs : bleu turquoise, bleu lapis, bleu violet, bleu grand feu, bleu d'ardoise, rose de Chine, rose de

Sèvres, cendre de rose, fleur de pêcher, vert d'eau, vert pâle, vert-pomme, vert malachite, blanc mat, lilas tendre, gris perle, jaune soufre, jaune paille, jaune maïs, jaune capucine. Après la faïence de Perse et bien avant la porcelaine de Chine, la porcelaine de Sèvres est la plus belle comme richesse d'éclat et comme douceur d'harmonie. Son second mérite est de se marier admirablement avec la décoration des appartements où elle était destinée à figurer, et avec les costumes de leurs habitants. Il n'est pas difficile de faire le procès au siècle de Louis XV en fait de goût : il l'est plus de lui refuser le mérite de l'harmonie. Il existe entre ses arts et son industrie une étroite connexité. Parmi les noms des propriétaires inscrits sur les cartouches de ces deux vitrines, ceux qui reviennent le plus fréquemment sont ceux de S. M. la reine, du duc de Cambridge, de MM. Charles Mills, Martin Smith, Addington, duc de Buceleugh, Edward Mills, marquis d'Abercorn, lady Dorothée Newill, comtesse Cowper.

L'Angleterre a tenté au siècle dernier, non sans un certain succès, de fonder à Chelsea, près de Londres, une manufacture rivale de celle de Sèvres. Les formes, les couleurs, l'ornementation sont les mêmes, mais la combinaison de ces éléments est toute différente. Gracieuses, élégantes, harmonieuses chez nous, les porcelaines deviennent lourdes, épaisses,

enragées de ton en Angleterre. Chelsea n'en a pas moins produit beaucoup ; il a laissé quelquefois échapper des œuvres où la délicatesse la plus exigeante ne trouverait rien à critiquer. Kensington en expose un grand nombre, dont les plus belles appartiennent à S. M. la reine, au comte Chesterfield, au comte Spencer, à MM. Addington, Farrer, Harl, Dum Gardner, Napier, Loftus, Wigram.

Je ne puis passer sous silence une vingtaine de pièces de faïence sortant de Fulham (*Fulham pottery*), dont la fabrication remonte à la seconde moitié du dix-septième siècle. La pâte est une espèce de terre de pipe dite *cailloutage*, assez commune, d'un blanc sale, enduite d'un vernis incolore. Ces pièces consistent en petits vases, en pots à bière, en statuettes dont la forme commune rappelle certaines faïences hollandaises. Il est permis de croire que les spécimens exposés à Kensington sont postérieurs à la révolution de 1688 et ont subi l'influence des goûts hollandais importés en Angleterre à la suite de Guillaume III. Les seuls détails que l'on possède sur cette faïence se trouvent dans l'ouvrage de M. Marryat, *History of pottery and porcelain*. Je ne la signale pas comme une beauté, mais comme une curiosité.

Les produits du Palissy de l'Angleterre, de Josiah Wedgwood, abondent naturellement. Outre les pro-

grès que cet industriel de génie a fait faire à la céramique de son pays, c'était encore un artiste qui, chose rare en Angleterre, poussait fort loin la délicatesse dans les objets d'un petit volume. Le génie anglais est essentiellement coloriste. Avec Flaxmann, Wedgwood fait exception à la règle, et l'on n'en citerait pas beaucoup d'autres. L'ornementation qu'il appliquait généralement aux pièces de sa fabrique consiste en figures d'un léger relief, blanches, se détachant sur un fond bleu terne et froid, sans émail. Leur incontestable mérite est tout entier dans une forme très-pure, dans le style des contours, dans la délicatesse de l'exécution. Wedgwood procède directement des potiers étrusques et grecs. La forme, le contour, la silhouette sont tout pour lui ; la couleur, rien.

Outre les pièces à fond bleu gris les plus fréquentes et les plus agréables aux yeux, il a employé quelquefois, mais rarement, des fonds vert pâle, Isabelle rosé, noirs, dont l'effet est loin de valoir celui des fonds bleus.

Enfin, il a tenté d'appliquer ses procédés à la bijouterie et a composé des joyaux de faïence : colliers, pendants d'oreilles, diadèmes, chatons de bagues, bracelets, d'un goût et d'une exécution irréprochables. Kensington contient les plus remarquables. Mais si l'exécution est excellente, l'idée était

mauvaise. Tout objet destiné à relever aux lumières l'éclat de la peau ne doit pas être terne, comme on pourrait le supposer au premier abord. Il doit au contraire posséder un éclat et un rayonnement particuliers. Depuis six mille ans les femmes n'ont rien trouvé de mieux pour faire valoir leur beauté que l'or et les pierreries. Leur instinct ne les a pas trompées. Guidées par les préceptes infaillibles de la coquetterie, elles sont arrivées de prime saut au résultat découvert péniblement par les lois de la physique et les expériences de la chimie. Comme tout ce qui ne rayonne pas, les bijoux de Wedgwood avec leurs couleurs ternes et dures devaient faire tache sur la peau ; et l'on a bien fait de les reléguer sur les étagères des cabinets de curiosités.

Dans une vitrine particulière sont réunis les spécimens des diverses fabriques de porcelaine d'Europe. C'est, sur une petite échelle, notre magnifique musée céramique de Sèvres. Vincennes, Saint-Cloud, Chantilly, Sceaux, Ménilmontant, Vienne, Berlin, Meissen, Fulde, Frankenthal, Tournay, Capo di Monte, Venise, Bassano, Florence, Naples, Madrid, Chelsea, Plymouth, Worcester, Nyon, en ont fourni les contingents.

Enfin, comme raretés céramiques rarissimes, je citerai deux petites urnes forme grenade, grosses comme le poing. Sur la panse, quatre médaillons

contiennent des Amours peints au naturel sur fond d'or. Les bordures sont formées par des entrelacs roses. Les uns, admettant comme prouvée l'existence d'une fabrique de porcelaine à Florence à la fin du seizième siècle, existence assez discutable, ont voulu y voir des produits de cette fabrique; les autres, comme M. Robinson, les regardent comme des porcelaines de Naples d'une époque antérieure à la fabrique connue. Je laisse aux spécialistes à pénétrer cette énigme : l'important est que ce soit une charmante chose. Elles appartiennent, l'une à la reine, l'autre au comte Warington.

Une exhibition de 4 ou 500 portraits en miniature permet de suivre l'histoire de cette branche de l'art, ses phases diverses, ses modifications en Angleterre et en France pendant deux cent cinquante ans : de 1550 à 1800. Pour l'Angleterre la liste des miniaturistes est très-complète, grâce à l'obligeance du duc de Buccleugh, de M. Danby Seymour, de M. Magniac, Charles Sotheby, Caruthers, qui ont réuni et envoyé une grande quantité d'œuvres. Elle commence à Holbein, le fondateur de ce genre adopté rapidement par la mode, et continue pendant cent ans au moins, par toute une pépinière d'imitateurs dont les plus habiles sont Nicolas Hillyard (1547-1619), Isaac Oliver (1556?-1617), et Samuel Cooper (1609-1672). De même chez nous pendant le même

temps les trois Clouet, suivis des trois Dumoustier, ont donné naissance à toute une école qui ne disparut qu'en 1650 devant les émaux de Bordier et de Petitot. Sans les costumes variant selon les époques, il serait difficile de faire la part de chacun de ces artistes qui tous se font remarquer par une extrême précision dans le contour et une extrême vigueur de coloris. Toutefois les miniatures de Holbein présentent une harmonie générale plus soutenue que celle de ses imitateurs, témoin les deux superbes portraits de Henri VIII sur fond bleu, et de Thomas, troisième duc de Norfolk, sur fond vert.

Mais qui fera la part des artistes étrangers si nombreux en Angleterre au seizième et au dix-septième siècle : des flamands Joosse Van Cleef, Lucas de Heere, de l'Italien Zucchero, du cosmopolite Antonio Moro ou Antonys van Moor, de Daniel Mytens et de tous les précurseurs de Van Dyck, de Peter Lely, Godefried Kneller et de tous ses successeurs ? Personne. A qui, par exemple, restituer la grande miniature représentant la famille du chancelier Thomas Morus avec les jardins de Chelsea dans le fond, œuvre médiocre, mais fort intéressante pour l'histoire, attribuée à Holbein, et bien certainement d'une autre main que les portraits de Henri VIII et du duc de Norfolk ? Une étude approfondie de ces œu-

vrės jetterait un jour inattendu sur les origines de l'art en Angleterre si obscures jusqu'à présent. Même ambiguïté, même confusion pour Hillyard et Oliver, qui ont possédé la même vogue pendant le même espace de temps et dont la manière, l'exécution est absolument la même. Ici du moins, sans sortir de France, nous pouvons nous faire une idée de leur genre. La collection Sauvageot possède en effet un portrait de Robert, comte d'Essex, aussi beau que les plus beaux médaillons de M. Magniac et du duc de Buccleugh. Il est attribué à Oliver. Enfin, en franchissant deux cents ans, les portraits sur ivoire de Cosway, prêtés par M. Caruthers, permettent d'apprécier le faire élégant et facile, l'exécution légère, transparente, un peu creuse de ce miniaturiste contemporain et rival d'Isabey.

Si de l'Angleterre nous passons à la France, nous rencontrons dès l'abord les Jeannet, qui commencent la série française aussi nombreuse au moins que la série anglaise. C'est à Jeannet II, dit *Clouet*, que j'attribue un portrait de femme en buste, sur fond vert, regardé comme un Holbein et appartenant au duc de Buccleugh. Quant aux six portraits en pied de Claude de France, de Henri II, de Henri III, de Charles IX, de Marguerite de Valois et du duc d'Alençon, je ne crois pas que l'on puisse les attribuer à un autre qu'à Jeannet II. Ils proviennent de

la vente Rattier, où ils furent acquis par le duc de Hamilton au prix de 12,000 francs.

Les émaux de Petitot et de son école ne sont pas en moindre quantité que les miniatures. Miss Baring, lady Sophia Des Vœux, M. Danby Seymour, M. William Maskell, lord Addington, en possèdent des cadres fort beaux. Toutefois, il faut savoir faire un choix et ne pas s'en fier aveuglément aux attributions. On paraît assez disposé, en Angleterre, à mettre sur le compte de Petitot tout émail du dix-septième et même du dix-huitième siècle. Le tri n'est pourtant pas difficile à faire, et, sans être un connaisseur bien expert, on distingue facilement, parmi tous ces Petitot, des émaux saxons, anglais et même russes; les uns bons, les autres faibles, d'autres enfin tout à fait mauvais. Un examen de quelque temps ferait même reconnaître beaucoup de faux qui n'ont pas plus de vingt ans. Puis, dans les originaux mêmes, il faut bien se souvenir que Petitot a eu un maître, Jean Toutin de Chateaudun, cité fréquemment et avec éloges par les mémoires du temps; puis des collaborateurs comme Bordier, puis toute une nuée d'imitateurs ou d'élèves à sa suite. Mais, au milieu de toutes ces hésitations, il reste encore assez de pièces authentiques pour captiver l'attention, et d'assez belles pour mériter des éloges sans réserve.

Dans les envois de M. Danby Seymour est compris

un médaillon qui demande quelques moments d'examen. C'est un portrait d'homme, en buste, couronné de lauriers. Sa figure est la même que celle du portrait du Louvre — n° 659, École française — passant pour celui de Molière. Sur le couvercle est gravée cette inscription : *Donné à madame la comtesse de Feuquières par son ami Molière.* **1660.** (Madame de Feuquières était fille du peintre Mignard, l'intime ami de Molière.) Or, l'exécution présente des faiblesses et des duretés de touche, des fadeurs de ton que l'on ne trouve jamais ni dans les originaux de Petitot, ni dans ceux de ses élèves immédiats. Je verrais là un travail de la fin du dix-huitième siècle, sinon même des premières années du dix-neuvième. Quant à l'inscription, un simple rapprochement de dates permet d'être plus affirmatif et de la déclarer fausse sans hésitation. En effet, en 1660, Catherine-Marguerite Mignard, née en 1653, avait sept ans. Elle n'épousa le comte Pas de Feuquières qu'en 1696, vingt-trois ans après la mort de Molière.

Le comte Spencer a envoyé un cadre de six émaux, dont deux de Petitot, représentant Richelieu et Louis XIV, sont de la plus belle qualité : les quatre autres m'ont paru des œuvres anglaises ;

Madame la baronne Meyer de Rothschild, quinze ou vingt boîtes décorées de miniatures de Hall ;

Et M. Caruthers, un cadre de vingt-trois minia-

tures de Klingstedt, Arlaud, Massé, Dumont, Siccardi, Augustin, Vallayer-Coster, Perrin.

C'est dans cette section que je rangerai une petite figure de femme, en cire coloriée, en demi-relief. Elle est en buste, de profil, tournée vers la droite. Ce travail, du commencement du dix-septième siècle, appartient à M. Norman. La rareté de ces cires coloriées est bien connue des collectionneurs, dont les plus favorisés en possèdent trois ou quatre. Il y en a fort peu en Angleterre, et, en France, c'est au musée Sauvageot qu'on en trouve le plus grand nombre. Le travail de toutes celles que je connais réunit une extrême finesse à un modelé très-remarquable. Plusieurs d'entre elles sont en outre ornées de véritables dentelles et de pierres précieuses réelles ; et ce procédé sauvage, loin de nuire à l'effet, l'augmente au contraire par le goût avec lequel il est appliqué. La plupart de ces cires sont françaises. Les plus anciennes datent de Henri III, les plus récentes de 1790. Enfin, de nos jours, M. le comte de Nieuwerkerke, qui en possède un aussi grand nombre que M. Sauvageot, en a lui-même modelé quelques-unes qui, pour la finesse et l'effet, ne le cèdent en rien aux anciennes. Si cet élégant rameau de l'art national ne meurt pas, c'est à M. de Nieuwerkerke que l'on devra sa conservation.

La vingt-huitième section comprend les enlumi-

nures de manuscrits. Hélas! j'ai encore vu le temps où l'on pouvait avoir pour une vingtaine de louis un manuscrit complet avec des miniatures très-présentables. Aujourd'hui, une seule page, quand elle est belle, vaut ce prix et quelquefois beaucoup plus. J'ai vu payer des lettres ornées toutes seules jusqu'à 100 et 150 francs, et je mets en fait que chaque page du manuscrit Grimani, à Venise, ou du manuscrit de Fouquet, à Francfort, se vendrait 1,000 francs pièce. Je déplore ce vandalisme, mais je n'ai pas le courage de le blâmer. Pendant des siècles, la peinture n'a eu pour se manifester que le vélin des manuscrits ou le ciment des murailles, sans intermédiaire. Au quinzième siècle encore, quand l'art avait depuis longtemps déchiré ses langes, en Italie, dans les Flandres, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Espagne, jusqu'en Suède, les plus grands artistes, les plus beaux génies ne regardaient pas comme au-dessous d'eux d'enluminer des missels et des antiphonaires. Vasari consacre un demi-volume aux biographies des plus célèbres miniaturistes de Florence, de Pise, de Sienne, d'Assise et d'Arezzo. Nos bibliothèques de France regorgent de merveilles qui soutiennent la comparaison avec les œuvres les plus délicates de Fra Angelico, de Girolamo dei Libri, de Giulio Clovio, de Memeling, de Roger van der Weyden. Tout le monde apprécie maintenant quelles inestimables

peintures contiennent les manuscrits d'Anne de Bretagne, au Louvre; des Antiquités de Josèphe, à la Bibliothèque impériale; de Grimani, à Venise; et tous ceux éparpillés dans les bibliothèques de Bruxelles, de Munich, de Vienne, de l'Ambrosienne, à Milan; de la Laurentienne, à Florence; de la Libreria, à Sienne. Ne pouvant payer un manuscrit, les amateurs ont donc malheureusement raison d'en recueillir les feuilles éparses. Il n'en manque pas à l'Exposition de Kensington. Celles dont je me souviens le mieux sont :

Un dessin de Sansovino, projet de la décoration temporaire de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, faite à l'occasion de la visite de Léon X, au duc de Hamilton; — Rome assise, tournée à gauche, par Mantegna, forme ronde; — le cardinal de Médicis officiant, par Girolamo dai Libri; — lettre P, avec l'Adoration des Mages inscrite dans la volute, de l'école de Pérugin, toutes trois à M. Holford; — un moine présentant un livre à un roi, magnifique miniature à deux compartiments où je crois reconnaître la main de Roger van der Weyden, à lady Eastlake, qui en possède une collection nombreuse, où se reconnaît le choix délicat d'une femme.

L'histoire du livre se continue dans la vingt-neuvième section consacrée aux reliures (*Decorative bookbindings*). Pour peu que l'on ait le goût des

beaux livres, l'examen des diaboliques vitrines où sont rangées ces reliures demanderait des journées entières. Veaux à compartiments de Grollier et de Maioli, petits fers de Dusseuil, de Le Gascon et de Padeloup, cuirs intaillés de Venise, cuirs gaufrés d'Allemagne, parchemins estampés de Hollande, maroquins de Derome, débris des bibliothèques de Mathias Corvin, de François Ier, de Henri III, de Laurent de Médicis, de De Thou, du prince Eugène, de Colbert, de madame de Chamillart, du comte d'Hoym, du duc de Lavallière, de madame de Pompadour, de Girardot de Préfons, de la comtesse de Verrue; tout est réuni là pour faire le charme, le désespoir et l'excuse des bibliophiles. En cherchant bien on trouverait, j'en suis convaincu, dans ces volumes, dont chacun vaut dix fois son pesant d'or, ce fameux exemplaire des poëmes d'Homère, relié en intestins de dragon, qui figurait à Constantinople dans la bibliothèque de Basilicos Chrysoloras, exemplaire qui serait unique de nos jours vu l'extrême rareté des dragons. Il doit être là. Les noms des prêteurs qui se retrouvent le plus fréquemment sont ceux de MM. Stephen Ram, Comte Gosford, Félix Slade, Turner, Spencer, Gibson, Gray, comte de Home.

Au moment où j'ai quitté Londres, on commençait à ranger dans cinq vitrines les objets de la trentième section : tissus et vêtements ecclésiastiques.

J'ai pu jeter un coup d'œil à la dérobée dans vingt ou trente caisses de chapes, étoles, manipules, surplis, dalmatiques, mitres, jaquettes et casaques, caps et chapels d'huissiers et de hérauts d'armes, à l'ornementation desquels a concouru l'art de la tapisserie et de la broderie dans ce qu'il offre de plus délicat et de plus riche. Au milieu de ces toiles d'or et d'argent parfilées de pierres précieuses, de ces lourds brocarts de velours et de soie, de ces lampas frappés d'orfrois et roides comme du métal, brille, dans sa simplicité, la mitre de saint Thomas de Cantorbéry, la glorieuse victime de Henry II. Elle est en soie blanche, bordée d'argent et doublée de soie rose, et appartient au cardinal Wiseman.

Enfin, sans entrer dans le détail des mille et une curiosités comprises sous la dénomination d'objets divers, et formant la trente et unième et dernière section, j'indiquerai en courant plusieurs collections d'oignons de Nuremberg et de montres plus nombreuses que celle formée par le prince Soltykoff; une collection d'anneaux épiscopaux et pontificaux, et jusqu'à une collection de clefs de chambellans de toutes les cours de l'Europe aux dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles.

Je n'ai pu avoir, je le répète en terminant, l'idée de signaler à l'attention publique toutes les richesses, toutes les curiosités, toutes les raretés de l'Exposition

de Kensington. Un livre y suffirait à peine. J'ai tenté seulement d'en fixer le souvenir dans la mémoire de ses nombreux visiteurs.

Mais, en dehors de l'intérêt général qu'elle présente, la France pourrait, ce me semble, y trouver un enseignement à méditer et un exemple à suivre. Formée des produits de l'industrie artistique universelle, c'est incontestablement notre pays qui en a fourni la plus large et la plus belle part. Or, sans faire d'étroit patriotisme, n'est-il pas regrettable de voir les étrangers se parer de nos dépouilles, et ne sommes-nous pas responsables de la facilité avec laquelle nous laissons sortir de notre territoire des œuvres où l'imagination de nos artisans a imprimé le génie français en aussi gracieux caractères? La France est, avec l'Italie, le pays producteur par excellence. En fait de goût, l'Europe est notre élève. Mais si, dans notre négligence à conserver le patrimoine de nos aïeux, nous le laissons s'éparpiller à l'étranger, ne pourrait-il pas arriver que le sceptre du goût ne passât en d'autres mains? Il est bon de se montrer généreux; il ne faut pas être prodigues. Les Anglais, qui depuis soixante ans viennent chez nous faire des rafles dont l'Exposition de Kensington contient les incroyables résultats, sont plus avisés et se montrent fort avares des œuvres de leurs artistes. Je n'en connais pas cent sur le continent, depuis Olivier

et Hillyard jusqu'à Leslie et Mulready. Le génie expansif de la France n'admet heureusement pas l'ordre poussé si loin; mais Kensington nous enseignerait à être moins prodigues, que ce serait déjà une leçon aussi fructueuse pour nous que pour l'Angleterre.

En second lieu, cette exposition n'est-elle pas un précédent bon à suivre, et ne pourrait-on pas la renouveler en France? Certainement beaucoup d'œuvres françaises ont été dispersées et recueillies chez les nations voisines; mais notre nature est douée d'un tel ressort, la Providence l'a gratifiée d'une telle puissance de fécondité, qu'une brèche est réparée sitôt que faite, et que nous produisons plus encore que nous ne dépensons. Après tant de révolutions, on est confondu de toutes les merveilles contenues encore sur le vieux sol gaulois. Sans parler des établissements publics que la libéralité de l'Empereur enrichit journellement, sans parler des grands amateurs de Paris et de la province, il n'y a pas de petite ville qui n'ait son collectionneur; il n'y a pas de collectionneur qui ne possède au moins un objet précieux, ou beau, ou rare. Seulement il faut se donner la peine d'aller jusqu'à lui. La pensée qui grouperait tous ces objets les rapprocherait de leurs semblables, les ferait venir jusqu'à nous, ne serait-elle pas accueillie avec grand succès, et n'est-il pas cer-

tain qu'une exposition française d'objets de curiosités réunirait autant de richesses, autant d'éblouissements que l'Exposition de Kensington?

Septembre 1862.

VIII

LES FAIENCES DE HENRI II

Voici le phénix et le sphinx de la curiosité. Posséder une *Faïence de Henri II* est le souhait de tous les collectionneurs ; en découvrir une nouvelle est le rêve de plusieurs ; et j'en connais qui depuis dix ans ont dépensé, à la poursuite de ce rêve, plus d'argent qu'il n'en faudrait pour acquérir une seule pièce de la collection, même au prix exorbitant qu'elles atteignent dans les ventes. Mais avant d'aller plus loin, qu'est-ce qu'une *faïence de Henri II?*

On appelle ainsi certaines pièces d'un fort petit volume : coupes, flambeaux, aiguières, biberons, salières, pieds de croix, qui se trouvent en France dans les collections publiques du Louvre, de Cluny et de Sèvres et dans des cabinets particuliers ; en Angleterre, chez deux ou trois amateurs. Elles sont en faïence dite *cailloutage*, blanche, enduite d'une

engobe incolore et transparente sur laquelle se détachent des arabesques faites par décalcage ou par incrustation, et des ornements de plein relief appliqués après coup. Comme quelques-unes portent le monogramme de Henri II, le D double inscrit dans l'H et les trois croissants, et proviennent évidemment d'un service ayant appartenu à ce prince, l'usage a prévalu de leur attribuer à toutes la même destination, et le nom leur en est resté.

Dans son *Traité des arts céramiques*, M. Brongniart donne les renseignements suivants sur la composition chimique de cette faïence :

« Les pièces sont minces et légères; la pâte « est fine, très-blanche, peu dure, absorbante. « Quelques figures d'animaux, d'un jaune d'ocre « extérieurement, ont une pâte légèrement ro- « sâtre.

« Le vernis, assez également étendu et très-glacé, « est cependant fort mince. Il est un peu jaunâtre ; « enfin il est transparent.

« La couleur dominante des ornements est le jaune « d'ocre foncé; mais ce n'est pas la seule. On « y voit du vert, du violet, du noir, du bleu, et « plus rarement un rouge assez semblable à celui « qu'on appelle en Angleterre *pink colour*, couleur « d'œillet.

« Cette poterie a été analysée par M. Salvetat. Il « a trouvé la pâte composée :

« De silicium............	59 parties.
« D'aluminium.........	40,24
	99,24

« Point de chaux, point de magnésie, une trace « de fer.

« C'est, comme on le voit, une véritable faïence « fine, un vrai cailloutage tout à fait exempt de « chaux. Cuite au grand feu de porcelaine, cette « pâte conserve ses arêtes le plus déliées, et reste d'un « blanc pur.

« Voilà donc une faïence fine d'une très-belle pâte, « très-bien caractérisée, évidemment faite en France « dans le milieu du seizième siècle, et par conséquent « bien antérieure au premier essai de la faïence fine « anglaise, en le reportant même à 1680, et à plus « forte raison aux *earthen ware*, *cream colour* et « *queen ware* de Wedgwood, qui datent des pre- « mières années du dix-huitième siècle [1]. »

J'ajouterai à ces détails techniques quelques remarques qu'un examen attentif m'a fait découvrir.

1. *Traité des arts céramiques*, par Al. Brongniart. Paris, 1844, t. II, p. 167.

Dans le couvercle brisé du musée de Sèvres, la première terre est une véritable terre de pipe. La face destinée à recevoir la seconde couche est gravée à losanges destinés à faire mieux adhérer cette seconde couche, qui elle-même est d'une terre plus fine, et se compose de trois enduits successifs très-minces et parfaitement reconnaissables. Dans la coupe du Louvre, dont la patte est écornée, la terre n'est pas même blanchie par la cuisson : c'est de l'argile assez grossièrement préparée. La seconde couche est moins épaisse que celle du couvercle de Sèvres, à ce point que les entailles des arabesques ont laissé une trace bien visible sur le moule.

Antérieurement au travail de M. Brongniart, un excellent article de M. Pottier, de Rouen, inséré dans le recueil de Willemin, avait déjà résumé tout ce que l'on savait alors sur les faïences de Henri II, et reste encore le document le plus intéressant à lire sur cette énigme. Voici la version de M. Pottier sur les procédés de fabrication de cette faïence. « La pâte « argileuse avec laquelle on a modelé ces faïences « est une véritable *terre de pipe* entièrement blanche « (nous venons de voir que cette assertion n'est pas « rigoureusement exacte). C'est sur le fond même de « la terre que se détache le lacis d'ornements colorés « qui forme la principale décoration de ces vases. « Mais c'est ici qu'apparaît la différence la plus pro-

« fondément tranchée qui distingue cette fabrication « de toutes celles qu'on essayerait en vain de lui « comparer. Ces ornements, d'une finesse et d'une « netteté merveilleuses, au lieu d'être tracés au pin- « ceau, sont incontestablement imprimés, soit su- « perficiellement, par l'opération du décalcage, pro- « cédé si fréquemment employé de nos jours, soit « par incrustation, à l'aide de matrices et de rou- « lettes en relief, comme l'ont conclu quelques bons « observateurs qui ont eu l'occasion de soumettre à « un examen approfondi les parties fragmentées des « produits de cette fabrication. Enfin, dernière par- « ticularité distinctive, tandis que les poteries de « Palissy et de ses imitateurs ne se composent que de « reliefs richement colorés, sans mélange de plate « peinture, tandis que les pièces de vaisselle italienne « ne comportent guère, au contraire, que des sur- « faces peintes sans mélange de parties en relief; les « vases dont nous cherchons l'origine présentent la « réunion des deux systèmes; et des ornements de « haut relief, tels que des moulures, des consoles, « des mascarons, et même de petites figures entières « s'y marient agréablement aux fonds empreints d'é- « légantes arabesques. De telle sorte qu'en voyant « ces délicieuses compositions, traitées avec un fini « si exquis dans toutes leurs parties, on ne peut « s'empêcher de les comparer aux pièces d'orfé-

« vrerie de la même époque, repoussées, ciselées et
« niellées[1]. »

Mais ce qui surtout doit nous intéresser, c'est l'art qui a présidé à la composition de ces petits chefs-d'œuvre. Les formes en sont d'un galbe charmant et d'une proportion parfaite. Les couleurs des reliefs sont ménagées de façon à réveiller l'uniformité de la teinte générale et à lui donner du piquant. Mais le goût des arabesques qui enroulent leur lacis autour de la panse des aiguières ou du fût des chandeliers, qui tapissent la vasque et les flancs des coupes, est ce que l'on doit le plus admirer. Les carrelages arabes ou les magnifiques reliures que Grollier et Maioli mettaient à leurs livres, n'offrent rien de plus délicat ni de plus ingénieux.

Ces arabesques, je l'ai déjà dit, ne sont pas peintes mais obtenues au moyen de deux procédés assez curieux : tantôt le premier vernis, une fois posé, a été enlevé avec une pointe extrêmement légère, et dans le creux laissé par cette entaille on a coulé un émail d'une couleur différente qui, à la cuisson, a adhéré et fait corps avec l'enduit (*la couverte*) qui couvre toute

1. *Les Monuments français inédits*, par Willemin et Pottier. Paris, 1839, t. II, p. 66. — Lire aussi la courte et substantielle notice que M. Labarte a consacrée à ces faïences, dans l'*Introduction* du catalogue de la collection Debruge-Duménil (p. 305).



la pièce ; c'est de l'incrustation proprement dite, ce que dans l'art de l'émaillerie on appelle *le champlevage*. Tantôt l'artiste, trouvant sans doute le procédé du champlevage trop long, a imprimé sur la pâte de son moule, encore sensible, un quart de cercle chargé des arabesques dessinées préalablement, et a recommencé quatre fois cette opération jusqu'à ce que le cercle entier de la vasque fût couvert d'ornements. C'est le procédé du *fixé*. La cuisson a déjeté un peu les points de repère de ces quatre segments, et a empêché les entrelacs de concorder parfaitement entre eux. Cette inégalité est très-sensible dans la vasque de la coupe du Louvre reproduite par notre gravure, et dans celle de M. Hutteau d'Origny dont nous donnons plus loin la description.

D'où proviennent ces bijoux de la céramique? Quel est leur auteur? A quelle époque ont-ils été fabriqués? A qui étaient-ils destinés? Quel était leur usage? Telles sont les questions que soulèvent les faïences de Henri II, questions dont la solution n'a pas encore été trouvée, malgré de patientes investigations. Le champ des conjectures est donc ouvert, et nous devons nous borner à résumer les plus probables.

Lès trente-six pièces de faïence de Henri II connues dans les collections publiques ou particulières ont toutes été trouvées en France. M. Brongniart

prétend, il est vrai, que deux ou trois viennent d'Espagne et d'Italie ; mais comme il ne spécifie pas lesquelles, et que, malgré toutes mes recherches, je n'ai pu être plus heureux, il me paraît prudent, jusqu'à plus ample informé, de ne pas tenir compte de cette assertion. Le nid, comme disent les curieux, paraît être placé entre Tours, Saumur et Thouars. Plusieurs (dix ou douze) viennent directement de Tours. Elles portent toutes soit les armes de France, soit les chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers. On pourrait donc supposer qu'elles faisaient primitivement partie du mobilier de Diane de Poitiers à Chenonceaux et plus tard à Chaumont-sur-Loire, et qu'après la mort de la grand'sénéchale de Normandie (1566), elles auraient été dispersées dans le pays environnant et retrouvées, trois cents ans après, par la main fureteuse des collectionneurs. En continuant encore de parcourir le champ des suppositions, on peut croire que les ouvriers de toute sorte, appelés à contribuer à l'érection du château de Chambord, auront continué à exercer leur industrie dans le pays blaisois et dans la Touraine, et que l'un d'eux aura créé cette industrie, étouffée après quelques années d'existence, par le succès des faïences de Palissy [1].

1. Le fils de l'habile potier de Tours, M. Avisseau, dont le nom est bien connu, a tenté tout dernièrement de faire refleurir cette branche de la céramique que je considère

Quel était cet ouvrier? Ici un silence complet qu'aucun document n'est encore venu rompre. Cependant l'examen attentif des pièces, de leur forme, des reliefs qui les couvrent, des arabesques qui les décorent, de la finesse et de la précision sculpturale qui les distinguent entre tous les produits de la céramique, et qui sont plutôt du domaine de l'orfèvrerie, donne du poids à l'opinion généralement accréditée, qu'elles sont l'œuvre de quelque ouvrier bijoutier venu d'Italie en France à la suite des artisans appelés par François Ier pour décorer Fontainebleau [1]; et qui, manquant de travail et voyant les succès des émaux de Limoges, aura, lui aussi, voulu faire de l'émaillerie, et, puisant des ressources dans son originalité, aura associé la ciselure à la céramique et créé ces merveilleuses petites énigmes.

M. Delange, dans sa notice sur Jérôme della Rob-

comme essentiellement tourangelle. Certaines pièces que j'ai pu voir chez divers amateurs de Tours, MM. Alfred Mame, Roux, sans faire oublier les originaux, prouvent cependant que cette gracieuse industrie pourrait être appliquée avec bonheur à une foule de petits meubles d'un usage journalier : coupes de cheminées, pots à lait, boîtes et coffrets de toute sorte. Je crois que ces essais, poussés avec persévérance par M. Avisseau, obtiendraient un légitime succès.

1. Je ne discute pas l'influence italienne, qui est bien évidente dans la décoration, l'ornementation et la forme même des *faïences de Henri II*.

bia, a émis l'hypothèse, que ces pièces pourraient être attribuées à cet artiste italien, et se fonde, pour la défendre, sur ce que la grande aiguière achetée à la vente Odiot, et figurant actuellement dans la collection Maniac (voir le catalogue), « offrait sur sa panse la lettre G répétée plus de cent fois au milieu d'entrelacs, comme l'H initiale du nom de Henri II sur le flambeau appartenant à M. Préaux. » Mais M. le comte de Laborde a renversé cette hypothèse, en faisant observer que le G majuscule, répété sur le vase de M. Maniac, s'adresse au premier possesseur, comme l'H initiale du flambeau de M. Préaux est étrangère au nom de Jérôme della Robbia[1]. M. Barbet de Jouy, dans son travail si complet et si précis sur les della Robbia, ne parle même pas de cette hypothèse, et, à défaut d'autres preuves, son silence serait très-significatif dans la question.

De toutes les pièces que j'ai pu voir, une seule offre une marque distincte: c'est un plateau rond, gaudronné à l'intérieur, qui a figuré à la vente d'Espaulart (mai 1857, n° 3 du catalogue[2] et dont le revers porte un chiffre. Est-ce un monogramme formé de signes alphabétiques? Et alors est-ce celui

1. *Le Château du bois de Boulogne*, par le comte de Laborde, p. 14. Note.

2. Ce plat fait aujourd'hui partie du musée de Kensington, à Londres.

de l'auteur? Est-ce celui de la fabrique? Est-ce un signe arbitraire formé de traits sans signification? Ce qu'il y a de certain, c'est que ce signe n'est pas dû au hasard. Il est creusé au moule dans la pâte avant la cuisson.

L'époque de la fabrication des *faïences de Henri II* est moins difficile à préciser. Une seule de ces pièces portant la salamandre de François Ier (collection Geo. Field), et le plus grand nombre offrant le chiffre de Henri II et le triple croissant de Diane, on doit supposer que les premiers essais de l'artiste inconnu remontent aux dernières années du règne de François Ier, mort en 1547. D'un autre côté, Palissy avait trouvé le secret de ses émaux dès 1555 ; et le succès commença à les accueillir vers 1557. La mode s'en mêla bientôt,. et, il est peu probable qu'avec son engouement exclusif, elle ait permis aux deux fabriques de travailler conjointement. On ne doit donc pas être loin de la vérité en plaçant la fabrication des faïences de Henri II dans les douze années comprises entre 1545 et 1557.

Henri II n'a pas été seul à posséder ces faïences. Nous venons de voir qu'une d'entre elles portait la salamandre de François Ier. Un vidrecome qui, du cabinet de M. le marquis de Talhouet, a passé dans celui de M. de Rothschild, offre les alérions des Montmorency répétés plusieurs fois. La coupe du

musée de Cluny représente, au centre de sa vasque, un écusson chargé de neuf anneaux ou besants placés trois par trois qui sont les armoiries de Malestroit. La désignation de *faïences de Henri II*, que l'usage a fait prévaloir, n'est donc pas rigoureusement exacte. Le roi protégeait évidemment l'artiste ; et les seigneurs qui l'entouraient, en lui faisant des commandes, auront saisi cette occasion de faire leur cour au goût du maître.

Je ne crois pas que ces pièces aient beaucoup servi. Comme les majoliques, comme les émaux de Limoges, comme plus tard ceux de Palissy, elles étaient évidemment destinées à orner la table dans des festins d'apparat, et à faire l'office des surtouts modernes. Elles ne devaient voir le jour qu'à de certaines occasions assez rares, et le reste du temps elles occupaient, dans les bahuts ou dressoirs, la place de la vaisselle plate de nos jours. C'est pourquoi, malgré leur fragilité, il a pu en arriver relativement un aussi grand nombre jusqu'à nous. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'aucun des inventaires du seizième siècle, aucun des nombreux catalogues de vente du dix-huitième siècle n'en fait mention. La révélation de leur existence, sauf celle du cabinet Walpole, maintenant dans le cabinet de Rothschild de Londres, ne remonte pas à plus de trente ans. Le mystère qui les enveloppe encore est donc facile à comprendre.

Les archéologues n'ont pas eu le temps de réunir des documents et de les éclairer l'un par l'autre. Ma tâche, dans ce travail, devait par conséquent se borner à résumer ces documents sans rien affirmer. C'est ce que je me suis efforcé de faire.

Je crois, du reste, que le catalogue suivant, quelque succinct qu'il soit, est encore plus utile que tout ce que je pourrais dire sur ce sujet.

CATALOGUE DES FAIENCES DE HENRI II

MUSÉE DU LOUVRE

1. *Coupe*, Haut., 0,15; larg. de la vasque, 0, 14.

Sous la vasque, et se rattachant au pied, trois figures de chimères dont les ailes sont légèrement teintées de vert, et auxquelles correspondent, — rattachant le pied à la patte, — trois volutes ornées de mascarons grotesques en relief. Ces figures de chimères ont beaucoup d'analogie avec celle des tassettes des brassards de l'armure de Henri II, au musée des Souverains.

La vasque est ornée à l'extérieur, et à l'intérieur, d'arabesques d'un goût extrêmement pur et délicat. Les principales sont teintées en gris-brun très-pâle et bordées d'un filet noir. Sur le bord extérieur, les arabesques sont réunies les unes aux autres par des

étoffes et des branches teintées en vert et en bleu. Au milieu de la vasque, les trois croissants de Diane de Poitiers. Le pied est divisé en petits compartiments rayonnants, séparés par des filets en relief s'ouvrant en forme d'ogives à leur extrémité. Quelques cassures.

Le vernis de la vasque offre des reflets légèrement métalliques.

Vient de la collection Révoil, achetée par l'administration en 1828.

2. *Salière en forme de trépied.* Haut., 0,17 ; larg., 0,08.

Chacun des angles du trépied se termine par une colonne corinthienne cannelée dans sa partie supérieure et dont l'extrémité inférieure est légèrement teintée en vert. La base est d'un beau bleu, ainsi que le dé surmontant les chapiteaux. Les entre-colonnements sont disposés en niche cintrée. L'archivolte de la niche teintée en vert. Chaque niche est occupée par une figure assise, complétement nue. Les figures portent un collier sur la poitrine, indiqué par de petits anneaux bruns.

Toutes les arabesques se composent d'entrelacs brun-clair, café au lait et marron foncé, dont les enroulements rappellent un peu l'ornementation arabe. Quelques reflets métalliques. Cette pièce est moins délicate que les autres, et peut faire présumer qu'elle

date des débuts de l'artiste. Collection Révoil.

3. *Coupe à pied et à couvercle ou hanap*. Haut., 0,23. Diamètre de la vasque, 0,14.

Le couvercle est chargé d'entrelacs jaunâtres bordés de noir.

Les entrelacs de la vasque sont jaunâtres bordés de rouge. Au fond, l'écu de France, surmonté d'une couronne fermée et entourée du collier de l'ordre de Saint-Michel.

Les ornements du pied sont en relief, les entrelacs rougeâtres. Volutes en relief bleues.

L'intérieur de la vasque a été modelé au marteau ou au pouce, mais avec une telle régularité que ces dépressions sont devenues un ornement en forme d'alvéoles.

4. *Vase à goulot ou biberon*. Haut., 0,21.

Il est surmonté d'une anse à trois lobes, formant par le fait deux anses et une poignée. Cette poignée porte l'écu de France aux deux points où elle se raccorde à l'orifice et au sommet. Le vase est fermé par un couvercle plat, s'ouvrant à charnières en deux parties égales.

La panse est chargée d'ornements noirâtres. Au milieu, portant sur le goulot et sur la vasque, un crucifix en plein relief que le malade baisait avant de boire. Les trois branches de la croix sont terminées par des fleurs de lis émaillées en noir. Au bas,

l'écu de France. La base du biberon est accompagnée de quatre têtes, dont une de mort placée immédiatement sous le crucifix.

5. *Salière.* Haut., 0,15.

Elle est triangulaire, à pans coupés, en forme de trépied de candélabre. Fond blanc, ornements noirs. Sur les pans coupés, des enfants de plein relief appuyés sur l'écu de France dont la couronne n'est pas fermée.

Sur les trois faces et au fond d'un encadrement légèrement profilé, trois têtes de satyres d'après l'antique, tenant un anneau dans la forme de ceux du seizième siècle, avec émail vert figurant une émeraude cabochon.

La partie supérieure, de forme ronde, offre sur son pourtour l'écu de France répété douze fois. Le creux de la salière représente un pélican nourrissant ses petits.

6. *Salière.* Haut., 0,11.

Forme pentagone. Ornements noirs sur une teinte jaunâtre. Les côtés à ouverture en cintre très-allongé, laissant voir à l'intérieur un groupe de trois figurines d'enfants en ronde bosse. Six pilastres aux angles, émaillés vert. Sur le socle de la base, au-dessous des ouvertures des mascarons.

Au fond de la salière, le triple croissant de Diane de Poitiers entouré d'une couronne de feuillage.

7. *Salière.* Haut., 0,09.

Forme hexagone. Ornements rougeâtres. Les côtés sont à ouvertures disposées en carré long. Aux angles, des pilastres émaillés vert et bleu, terminés à leur partie inférieure par des mascarons représentant des têtes de lions.

Il y avait à l'intérieur un groupe semblable à celui de la pièce précédente. On en reconnaît la marque des pieds encore très-visible.

Ces pièces, depuis le n° 3 inclusivement, faisaient partie de la collection Sauvageot, acquise en 1856 par le musée du Louvre.

MUSÉE DE CLUNY

1. *Coupe à couvercle.* Haut., 0,22. Diam. de la vasque, 0,17.

Arabesques de couleur marron noir.

Le pied n'est pas d'une forme très-élégante. La partie qui soutient la vasque est ornée de six têtes d'anges ailés en relief, de couleur verdâtre noir. Au-dessous, un cercle de feuilles de trèfle.

L'intérieur de la vasque est légèrement modelé en alvéoles symétriques, comme la coupe du Louvre n° 3. Au milieu, un écusson à neuf besants ou anneaux placés 3, 3 et 3, et entouré d'une couronne de feuillage brun-rouge. Le couvercle est chargé à l'ex-



térieur d'arabesques disposées dans des zones concentriques. Le bouton est blanc, orné de quatre têtes de lions et terminé par deux têtes de lions adossées.

Reflets métalliques.

Cette pièce fut trouvée à Tours, dans un couvent de religieuses, par M. Thoré, et acquise par M. Dusommerard, au prix de 700 fr.

MUSÉE DE SÈVRES

1. *Coupe ronde à couvercle.* Haut., 0,20. Diam. de la vasque, 0,18.

Entrelacs brun-noir. Sur la patte, des reliefs bleus de même forme que ceux verts du couvercle. Ils s'ouvrent en ogive à leur extrémité.

A l'intérieur de la vasque, les armes de France et le collier de Saint-Michel surmontés d'une couronne ducale non fermée.

Reflets légèrement métalliques. Cette coupe est gravée en couleur dans l'*Album du musée céramique de Sèvres*, par M. Riocreux.

2. *Couvercle ovale.*

Entrelacs brun-marron. Filets doubles en relief, formant séparation et colorés en vert. Le bouton du couvercle est formé par un lion jaune roux auquel la tête manque. Deux têtes de mascarons en relief, la gueule ouverte. Quelques cassures.

COLLECTION RATTIER[1]

1. *Salière*. Haut. 0,14.

Forme triangulaire. Chacune de ses faces figure un portique à entablement et fronton; aux angles qui forment le socle, trois mascarons chimériques supportent trois termes à têtes de satyres barbus, qui sont eux-mêmes surmontés de trois têtes de béliers modelés en ronde bosse; la partie supérieure porte la salière.

Cette belle pièce est couverte, dans toutes ses parties, d'ornements très-fins, noirs et bruns, incrustés sur fond émaillé blanc, parmi lesquels se trouvent le monogramme du Christ, les trois croissants de Diane de Poitiers et la lettre H, chiffre de Henri II[2]. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées.

Vendue 12,600 fr. et rachetée depuis au prix de

1. La vente de la collection de M. Ratier a eu lieu les 21, 22, 23 et 24 mars 1859. Les indications que nous donnons sont celles du catalogue rédigé par M. Manheim, qui a dirigé la vente.

2. Ce monogramme du Christ que l'on retrouve sur plusieurs pièces ne serait-il pas une indication que ces pièces ne faisaient pas partie d'un service de table, mais d'un surtout d'autel? Dans ce cas, ce que l'on considère comme des salières serait des pieds de croix ou de récipients à encens. C'est une opinion que je hasarde et que je ne veux nullement soutenir.

16,000, m'a-t-on assuré, par madame la baronne d'Yvon.

2. *Autre salière.* Haut., 0,14.

Forme triangulaire. Chacune de ses faces figure un portique à deux colonnes cannelées et détachées; au fond dudit portique se trouve une croisée gothique à ornements et à arêtes en relief; aux angles qui forment le socle, trois mufles de lions sont surmontés de termes à têtes barbues posées sur des embases à ogives, trois têtes de béliers en ronde bosse complètent l'ornementation des angles; la partie supérieure porte la salière, ornée à son centre des lettres H et D entrelacées. Cette pièce est couverte, dans toutes ses parties, d'ornements très-fins, noirs et bruns, incrustés sur fond émaillé blanc. Quelques parties sont rehaussées de couleurs variées. Vendue 6,300 fr.

3. *Salière.* Haut., 0,095.

Forme hexagone. Le soubassement est orné de mascarons en haut relief; chacun des angles du corps de la salière est formé d'une colonne cannelée, à médaillon au monogramme de Jésus; chacune de ses faces a une ouverture carrée qui permet de voir, à l'intérieur de la pièce, un groupe de trois figurines accolées, modelées en ronde bosse et émaillées; le dessus est orné, à sa partie concave, ainsi que l'encadrement des ouvertures, d'ornements très-fins, incrustés en brun sur fond émaillé blanc. Quelques

parties sont rehaussées de couleurs variées. Vendue 10,000 fr.

4. *Coupe ronde.* Haut., 0,11. Diam. 0,13.

Sur pied élevé, cantonné de trois consoles ornées de têtes de satyres et surmontées de coquilles émaillées en vert; le nœud enrichi de mufles de lions en relief. Elle est ornée d'arabesques émaillées en brun sur fond blanc, et porte, au centre de l'intérieur, les croissants de Diane de Poitiers entourés d'entrelacs. Collection Préaux, vendue 7,590 francs.

COLLECTION DE POURTALÈS-GORGIER

Biberon. Haut. 0,20.

« Terre blanche, émaillée de même couleur, fa-
« brique du seizième siècle.

« Vase de forme élevée, garni d'un goulot, de
« deux anses latérales et d'une anse supérieure cour-
« bée en arc au-dessus de l'orifice qui est fermé par
« deux demi-couvercles tournant sur eux-mêmes à
« charnière.

« Ce vase est presque entièrement décoré d'en-
« trelacs très-délicatement tracés, les uns en noir,
« les autres en jaune pâle, bordés de deux lignes
« noires. Les seuls reliefs qu'il présente sont un
« petit épagneul couché sur le haut de l'anse prin-
« cipale; deux petites coquilles servant à soulever

« les demi-couvercles, un cartel chantourné appli-
« qué au-dessous du goulot, et, enfin, trois masca-
« rons vus de face, employés à orner la partie infé-
« rieure qui avoisine le piédouche.

« Sur la partie extérieure de chacune des petites
« anses, est répété trois fois en ligne verticale, l'é-
« cusson de France surmonté d'une couronne fleu-
« ronnée; près de là, est répété quatre fois l'un des
« chiffres de Diane de Poitiers, tandis qu'un autre
« chiffre occupe le centre du relief dont il a été
« parlé[1]. »

COLLECTION HUTTEAU D'ORIGNY

Coupe à couvercle. Haut., 0,23.

Pied à balustre d'une forme très-élégante dont les ornements sont bleus et verts. Des coquilles vertes; pas de têtes d'enfants.

L'intérieur de la vasque a été modelé au pouce ou au marteau en forme d'alvéoles. Au fond, les triples croissants de Diane de Poitiers dans un écusson entouré d'une couronne de feuilles de laurier verdâtres, rattachées par des rubans rougeâtres. Le cou-

1. Description des objets d'art de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier. N° 243. Paris, 1842.

Ce *biberon* a été gravé dans l'ouvrage de M. Dusommerard. *Album, 7e série, pl.* 34.

vercle a été cassé et réparé. Il ne porte aucun ornement à l'intérieur. Les arabesques de l'extérieur sont devenues, au feu de la réparation, rose pâle, de jaune roux qu'elles étaient.

COLLECTION DU PRINCE SOLTYKOFF

1. *Aiguière.* Haut. 0,20.

Sur le col, deux masques drapés. La panse, de forme ovoïde, est divisée en deux parties par une nervure; dans la partie supérieure, un écusson renfermant une salamandre, et, de chaque côté de l'écusson, deux animaux de la même espèce allongés vers le col. La partie inférieure est décorée de quatre figures de sphinx, une grenouille est posée à la naissance de l'anse. Sur le pied, quatre masques barbus. Tous ces ornements sont exécutés en relief, et se détachent sur un lacis d'ornements jaunes, bordés de noir, incrustés dans la pâte.

Cette pièce est l'une des premières productions de cette fabrication qui a commencé sous François Ier pour s'éteindre sous Henri II, sans qu'on connaisse encore l'artiste habile qui l'a dirigée ni le lieu où elle s'exerçait. Catalogue Debruge-Duménil, n° 1169.

2. *Coupe de forme semi-ovoïde.* Haut. 0,13; diam. 0,15.

Quatre masques, finement modelés en relief, sont

également espacés sur le bord du vase ; ils servent de point d'attache à des guirlandes de fruits qui retombent en festons sur la panse ; le fond est décoré d'un lacis d'ornements jaunâtres bordés de noir, incrustés dans la pâte.

Cette pièce est un beau fragment d'un vase de la plus belle époque de cette fabrication. Catalogue Debruge-Duménil, nº 1170.

3. *Couvercle de vase.* Diam. 0,17.

Il provient de la même fabrique que les deux objets ci-dessus décrits. Quatre mufles de lions en relief décorent le bouton.

Les ornements incrustés dans la pâte sont de couleur rouge d'œillet. Catalogue Debruge-Duménil, nº 1171.

COLLECTION DE ROTHSCHILD DE PARIS

Trois pièces : 1. *Vidrecome* chargé des armes des Montmorency, qui provient de la collection de M. le marquis de Talhouet, et qui, dit-on, a été payé 20,000 francs.

2. *Salière* portée sur trois colonnettes ornementales entre lesquelles sont assises trois figurines. Décor polychrome, partie en relief, partie en incrustations.

3. *Coupe* non couverte, supportée par d'élégants

pilastres ; au fond de la vasque l'écu de France couronné ; sur le pourtour, les salamandres en relief, colorées d'un vert assez vif.

Magnifique spécimen, payé 12,000 francs.

COLLECTION DU DUC D'UZÈS

Deux pièces que je n'ai pu voir.

COLLECTION DE MADAME DE LASAYETTE, A POITIERS

Un chandelier exactement semblable à celui gravé dans *l'Art au moyen âge* de Dusommerard, qui fait maintenant partie de la collection Rothschild de Londres.

COLLECTION D'ESPAULART DU MANS

Une coupe ronde. Diam. 0,37.

L'intérieur est à godrons. Elle est en faïence fond blanc et dessins bruns incrustés ; au centre, un blason entouré de mascarons, guirlandes de fruits, et rayons flamboyants ; sur le rebord, trois mascarons de chérubins. Cette pièce, déjà si remarquable par la richesse de sa décoration, présente en outre l'intérêt d'une marque de fabrique qui manque absolument aux autres échantillons connus du même genre. Catalogue de la vente d'Espaulart, n° 3.

La vente de cette collection eut lieu les 7, 8 et 9 mai 1857, par les soins de M. Manheim. Le plat que nous venons de citer a été adjugé au prix de 4,500 fr., et se trouve maintenant au musée de South-Kensington à Londres.

COLLECTION ROTHSCHILD DE LONDRES

1. *Chandelier.*

Les trois génies en ronde bosse qui ornent son pied tiennent des écussons, dont l'un est chargé du double D barré, caractéristique de l'époque de Henri II.

Vient de la collection Préaux.

Gravé dans *l'Art au moyen âge*, de Dusommerard, dans *Archæological Journal*, dans la *Collection of pottery and porcelain* de Joseph Marryat[1].

Exposé à Manchester en 1857[2].

2. *Pot de forme conique.* Haut. 0,15. Plus étroit à la base qu'à la partie supérieure, garni d'un petit goulot et d'une anse formée d'un satyre. Des nielles noires et jaunes décorent la panse, qui est légèrement renflée par places; trois consoles le relient à un pied circulaire.

Exposé à Manchester[3].

1. Gravé également dans les *Annales archéologiques* de M. Didron.

2. Voir les *Arts industriels*, par Alfred Darcel.

3. *Ibid.*

3. *Coupe*. Haut. 0,10. Posée sur un pied décoré de filets et d'un nœud chargé de mascarons. Elle est décorée de nielles et de grands entrelacs, et porte, à l'intérieur, les trois croissants entrelacés timbrés de la couronne de France.

Exposée à Manchester[1].

4. *Grande aiguière à anse*. Venant de la collection Monville, où elle a été payée 2,300 francs. Elle en vaut largement 20,000 aujourd'hui.

Gravée dans Willemin et décrite par M. Pottier. (*Monuments français inédits*, tome II.)

5. *Aiguière plus petite*. Vient du cabinet Walpole.

COLLECTION MANIAC, EN ANGLETERRE

1. *Biberon*. Vient du cabinet Préaux. Gravé dans *l'Art au moyen âge*.

2. *Aiguière*. Vient de la vente Odiot. C'est celle sur la panse de laquelle se trouve la lettre G répétée plusieurs fois, et dont parle M. Delange dans son travail sur les della Robbia.

COLLECTION GEORGE FIELD, EN ANGLETERRE

1. *Salière hexagone*. Haut. 0,10.

S'il faut voir un signe d'époque dans la Salamandre

1. Voir les *Arts industriels*, par Alfred Darcel.

qui en décore le fond, cette pièce serait antérieure au chandelier et à la coupe de M. A. de Rothschild. Cette salière, semblable à celles que possède M. Sauvageot, est formée d'un soubassement orné de mascarons qui porte des pilastres séparant des panneaux à jour. Au-dessus, règne une corniche surmontée d'une doucine avec des coquilles sur les arêtes, un filet saillant et une seconde doucine en retrait. Au centre du massif à jour, et protégées par lui, se dressent trois figures adossées et les bras enlacés, qui semblent marcher en sens contraire.

Exposée à Manchester[1].

On m'assure, sans pouvoir me donner d'indications plus positives, qu'il en existe encore en Angleterre, dans des collections particulières, deux ou trois pièces : ce qui porterait à 36 ou 37 le nombre total des *faïences de Henri II*, dont l'existence est bien constatée.

Janvier 1860.

1. Voir les *Arts industriels*, par Alfred Darcel.

Depuis la composition de cet article, ces faïences ont été l'objet d'une publication beaucoup plus complète. Entreprise par MM. Delange père et fils sous le titre de *Recueil des faïences françaises du seizième siècle*, éditée avec beaucoup

de soin et de luxe ; elle compte cinquante-deux pièces connues, qu'elle reproduit en chromolithographie de la grandeur des originaux.

En outre, un archéologue vendéen des plus accrédités, **M.** Benjamin Fillon, croit avoir retrouvé le nom des deux potiers qui selon lui seraient les auteurs de ces faïences, la famille pour laquelle elles auraient été fabriquées et l'endroit où étaient les fours. Le résultat de ses découvertes est consigné dans une brochure intitulée : *Les Faïences d'Oiron.*

IX

VENTE DE LA COLLECTION DE M. HUMANN

Cette vente restera pour les curieux la grande fête de l'année, de l'exercice 1857-1858, pour me servir d'un terme administratif et officiel. Tout le monde en a pris sa part suivant ses moyens : les curieux pauvres, ceux qui sont forcés d'admettre comme une vérité l'aphorisme *voir c'est avoir*, en réjouissant leurs regards de la vue de tant de belles choses amassées par un homme d'un goût délicat et fin ; les amateurs riches, en se les disputant au milieu du feu croisé des enchères et sous les coups du marteau de Me Pouchet; les hommes d'argent, enfin, en plaçant en *bibelots* — qu'on me pardonne cet horrible vocable, il est consacré — leur argent d'une manière au moins aussi profitable qu'en reports ou en primes. Sans compter le plaisir, jamais trop cher payé, de

tromper les niais et de passer à leurs yeux pour un connaisseur. Car, cela est triste à dire, mais ce qui était jadis la joie de quelques esprits privilégiés, cette débauche raffinée de l'imagination et du véritable savoir, qui consistait à suivre à la piste pendant des mois, des années, un objet ardemment convoité, cette lutte de finesse, de persévérance qui s'établissait entre l'amateur et le marchand ; tout cela n'existe plus. Le beau, le bon temps est passé où un honnête homme pauvre d'écus, mais riche de temps, à force de patience, d'investigations éclairées, d'adresse à rendre des points à un Mohican, finissait, au bout de trente ans, par réunir une collection que plusieurs nations mettaient à honneur d'acquérir. Le temps des Préaux, des Dusommerard, des Debruge-Duménil, des Soulage, des Sauvageot ne reviendra plus. Aujourd'hui on remplace le temps par des billets de banque, la finesse par un sac d'écus. L'argent s'est substitué au goût. Il n'y a pas de dix-huitième d'agent de change qui ne se croie forcé de posséder quelques curiosités, comme d'avoir en portefeuille du *crédit mobilier* ou des *petites voitures*. C'est un placement qu'il fait, une opération qu'il tente, un cours qui s'établit. Et la plupart du temps, quand la mauvaise fortune arrive, et elle arrive toujours s'il est à peu près honnête, c'est la curiosité qui le sauve d'un coup de pistolet ou de la correctionnelle.

La vente de Monsieur un tel se fait et son produit lui donne un morceau de pain pour quelques jours.

Ce n'était pas, je n'ai pas besoin de le dire, le fait de M. Humann. Possesseur d'une grande fortune, ayant rempli dans l'administration des finances d'importantes fonctions, que les circonstances ne lui avaient pas permis de continuer, il occupait ses loisirs à satisfaire son goût pour les belles œuvres de l'art et de l'industrie artistique. M. Humann ne faisait pas grand bruit de sa passion et de ses richesses. Il était de ces rares amateurs qui mettent en pratique le précepte d'Horace : *Odi profanum vulgus et arceo*. Il n'ouvrait sa porte qu'à un petit nombre de curieux. J'ai eu l'honneur de visiter le sanctuaire, et je me rappelle encore, lors de ma première visite, mon étonnement à la vue de cette collection que je ne connaissais pas même de nom. Le goût inné chez lui s'était rapidement développé et avait été singulièrement bien cultivé. Il ne professait pas de ces sympathies exclusives qui ne sont que de la manie, et toute belle chose avait droit à son admiration d'abord, puis à sa convoitise. Convoitise spirituelle, charmante, d'homme bien né et d'homme du monde, qui le faisait se désespérer quand un objet lui échappait, et témoigner plus de bienveillance et de séduction

à l'acquéreur qui le lui avait enlevé. Tout, dans son cabinet, était en harmonie : la toile et le cadre. Le relief de chaque objet s'augmentait par son voisinage et sa position. De beaux meubles, de riches tentures, des tapis aux couleurs douces et contenues donnaient toute leur valeur aux sept cents pièces de sa collection. Ce détail est moins à dédaigner qu'on ne pourrait le croire au premier abord : il était important, par exemple, pour le cabinet dont je parle. En effet, il n'y avait pas de ces pièces dont la magnificence et la rareté suffisent pour illuminer et illustrer une réunion d'objets d'art. Malgré le prix fabuleux et exagéré auquel plusieurs d'entre eux ont atteint, aucun objet en lui-même n'était capital; mais tous étaient d'un choix des plus judicieux et se faisaient valoir l'un l'autre par l'art avec lequel ils étaient disposés. Cette disposition ingénieuse, cette *montre*, a disparu à la vente, et, au point de vue financier, elle est regrettable, car elle eût certainement servi à doubler la valeur de chaque article.

Avant d'entrer dans le détail de la vente, il est juste de faire remarquer le soin avec lequel M. Manheim a rédigé le catalogue. Chaque objet est décrit d'une façon aussi précise que brève. On n'y fait pas parade d'une science aride et hérissée, on n'y emploie pas des mots techniques qui ne disent

absolument rien à la masse du public. Le rédacteur, en outre, s'est montré fort réservé sur les appréciations ; se bornant à indiquer plus spécialement huit ou dix objets aux amateurs, et n'essayant en rien d'insister sur leur jugement. C'est une marque de bon goût que je voudrais voir imiter, notamment par les experts rédacteurs de catalogues de tableaux. En un mot, ce catalogue pourra servir de vade-mecum pendant quelque temps aux amateurs de curiosités, et a sa place marquée dans toute bibliothèque catalographique. Il se divise en sept parties correspondant aux sept vacations de la vente. Voici les titres de ces divisions :

1° Sculptures en bois et en ivoire, bronzes, terres cuites, objets divers des quinzième et seizième siècles ;

2° Émaux de Limoges, faïences italiennes, de Bernard Palissy, verres de Venise, de Bohême, grès de Flandre ;

3° Bijoux, tabatières, bonbonnières, matières précieuses, argenterie ancienne ;

4° Miniatures, porcelaines de Sèvres, Saxe, Vienne, Berlin ; groupes de Saxe, biscuit ;

5° Laques de Chine, bronzes, chinoiseries, porcelaines de Chine et du Japon ;

6° Bronzes, meubles, mobilier, matières dures, étoffes, tapis.

7° Armes orientales et du moyen âge.

C'est autour de ces objets que le feu a commencé, le 8 février dernier. Le n° 1, polyptyque en ivoire, à cinq volets, époque du quatorzième siècle, qui offrait une valeur archéologique bien plus qu'un mérite d'art — distinction que l'on fait trop rarement — a été adjugé pour la somme de 6,200 francs. C'est la plus forte adjudication de la vente. Une poire à poudre, un *pulverin*, également en ivoire, époque de Louis XIII, chargée de bas-reliefs d'une remarquable exécution, d'un assez beau type, mais d'une forme très-lourde, est montée à 1,090 francs. La mise sur table du n° 31, deux bas-reliefs en bois sculpté, représentant, l'un, Charles-Quint, et l'autre Jean de Montfort, et portant tous deux la date de 1523 et le monogramme d'Aldegrave, a offert un curieux exemple de l'engouement irréfléchi des amateurs, et de l'entraînement auquel conduit l'excitation des enchères. Jadis ces portraits, dont on retrouve des spécimens dans la plupart des collections publiques et particulières, se vendaient 20, 30 ou 40 francs. On faisait une folie quand on les payait trois louis. A la vente Humann, poussés par deux collectionneurs dont je tairai les noms, et que l'amour-propre de ne pas céder excitait au moins autant que l'amour de l'art, ils ont atteint le chiffre fabuleux de 3,950 francs, ce qui, avec les

frais, représente 4,147 francs. L'un des deux combattants, forcé de se retirer sur une enchère de 50 francs supérieure à la sienne, a fait justice du sentiment qui les animait tous deux quand il a dit : « Je suis bien aise de savoir qu'il y a encore quelqu'un de plus fou que moi. » — Le mot est vif, mais il est juste. — Une figure de moine pleureur (n° 63 *bis*) provenant, non pas des tombeaux des chartreux de Dijon, mais du tombeau de Philippe le Hardi, par Claux de Vousonne, placé jadis à la Chartreuse près de Dijon, et certainement d'un art bien supérieur aux ciselures d'Aldegrave, n'est montée qu'à 240 francs. Tout le monde connaît ces deux tombeaux de Jean sans Peur et de Philippe le Hardi, exposés maintenant au musée de Dijon, et entourés d'une théorie de figures de 0,40 centimètres de hauteur. Au moment de la révolution, une vingtaine de ces figures disparurent (il y en a près de cent sur les deux monuments). Elles sont maintenant disséminées dans diverses collections, et plusieurs ont été moulées. Ce sont ces moulages que l'on retrouve invariablement dans tous les ateliers à côté de saint Sebald et de maître Fischer de Nuremberg.

Je ne comprends pas, je l'avoue, les prix auxquels sont montés les émaux de Limoges de la deuxième vacation. Ceux qui étaient intacts, comme les deux as-

siettes n° 113 (vendues 2,050 fr.) étaient d'un art médiocre, et si réellement ils doivent être attribués à Pierre Raymond, on peut assurer que ce sont des Raymond de pacotille. Je n'en dirai pas autant du hanap n° 108 (vendu 5,130 fr.) et du plat à ombilic n° 112 (vendu 5,000 f.); mais ils n'offraient rien de capital comme dessin et comme couleur. Quant au coffret à bijoux n° 109 (vendu 5,500 fr.) et au triptyque du quinzième siècle n° 110 (vendu 3,131 fr.), je ne puis voir dans ces deux pièces qu'un intérêt archéologique et industriel, mais nullement un intérêt artistique. Je ferai la même observation générale pour les faïences italiennes. Toutes, même celle à reflets métalliques signée de Xanto de Rovigo (vendue 1,420 fr.), étaient de jolis exemplaires de second ordre dont aucun n'eût pu soutenir la comparaison avec les majoliques des cabinets de Rohtschild, Soltykoff, Sauvageot, Rattier, Sellières, Pourtalès; et *tutti quanti*.

Je passerai rapidement sur les boîtes, tabatières, bonbonnières, bijoux de toutes sortes, tout en faisant observer à quel prix relativement modéré est montée une tabatière ovale n° 221 (vendue 40 fr.) en ancien Saint-Cloud. On sait cependant combien sont rares les produits de cette première fabrique de porcelaine établie en France vers 1690, et spécialement protégée par le Régent lorsqu'il était duc d'Orléans. Dans

cette division, un fort bel étui en vernis Martin, n° 242, s'est vendu 246 fr., le quintuple certainement de ce qu'il a dû coûter il y a quatre-vingts ans.

Les porcelaines, et notamment la porcelaine de Saxe, figuraient en grande quantité dans cette vente. Une belle armoire en bois de poirier peint en noir et verni, contenait sur ses étagères une réunion très-nombreuse et très-variée des amusants produits de cette industrie. Une magnifique bouilloire enguirlandée de fleurs en cuivre doré ciselé avec une rare délicatesse, n° 312, a été adjugée à 470 fr.; un très-beau cabaret de treize pièces, médaillons à sujets, n° 314, 600 fr.; une petite fontaine forme ovoïde, fond or et ornements réservés en blanc, montée il est vrai en argent, a atteint le chiffre de 585; tandis qu'une autre fontaine de même forme, n° 327, fond or et fleurs émaillées, pièce de collection plus rare, n'a été abandonnée qu'à 40 fr. Enfin un service fond blanc à bouquets de fleurs, n° 358, composé de soixante-quatorze pièces intactes et difficiles à réunir semblables en aussi grande quantité, a été adjugé pour le prix de 825 fr.

Parmi les chinoiseries, j'indiquerai un petit cabinet en laque or sur or, n° 434, véritable bijou, dit le catalogue, provenant de la vente Debruge-Duménil, d'une finesse de vernis et d'une douceur d'éclat com-

parables aux plus belles laques du cabinet de Guignes. Il a trouvé acquéreur au prix de 805 fr. L'heureux adjudicataire a fait là une affaire d'or. Aux prix que les objets ont atteints dans cette vente, ce cabinet valait au moins 1,200 fr. — Une cassolette en émail cloisonné, le seul de la vente, a été vendue 735 fr. Si ma mémoire me sert fidèlement, cet émail était pâle et faux de ton. Deux belles coupes en céladon craquelé, monture Louis XVI, n° 473, ont été adjugées à 1,584 fr. Deux assiettes en porcelaine de Chine, dite coquille d'œuf, à revers rouge, ont atteint le prix de 324 fr.; il y a cinq ans, elles eussent valu 20 à 25 fr. pièce. Enfin un très-joli vase ovoïde allongé, fond céladon vert jaunâtre, fabrique du seizième siècle, est allé, au prix effroyable de 520 fr., augmenter une collection de céramique chinoise très-riche, et fort peu connue, et qui m'a fait bien souvent commettre le péché d'envie.

C'est une singulière et exigeante conseillère que la mode. Il y a quarante à cinquante ans on eût expulsé au grenier ou vendu au poids du cuivre, la plupart des meubles qui figuraient dans la sixième vacation. Ils dataient en grande partie de l'époque dite Louis XVI. On sait au contraire combien de nos jours ils sont recherchés, sans qu'il y ait plus de mesure et de justice dans cet engouement que dans cette exclusion. Ainsi les deux candélabres, n° 511, vendus

1,550 fr., et représentant des chiens en bronze portant des lumières en cuivre doré et ciselé, étaient, il est vrai, d'une ciselure très-fine dans les détails, mais aussi, comme toutes les œuvres de cette époque, d'une forme, d'un contour tourmenté, sec et disgracieux. Il est difficile de voir rien de plus lourd que ces deux candélabres ; c'est curieux, mais ce n'est pas beau. — Dans cette vacation un cabinet en ébène, travail italien, n° 535, a été vendu 3,900 fr. ; un autre cabinet indien, n° 536, 1,260 fr. ; un coffre de mariage, n° 537, 1,165 fr. ; une table à ouvrage, n° 544, 1,100 fr. ; un paravent à six feuilles, n° 553, 815 fr.

C'est dans la septième et dernière vacation, comprenant les armes orientales et du moyen âge, que figuraient les plus belles choses. Cette réunion est, je ne dirai pas la plus complète, mais la plus riche que l'on ait vue passer depuis longtemps dans les ventes. Parmi les armes orientales je signalerai le magnifique sabre à lame flamboyante, en damas noir chargé d'inscriptions persanes, n° 663, vendu 3,120 fr. ; deux haches d'armes indiennes, n° 667-668, vendues 2,025 fr. ; un superbe poignard indien, n° 672, vendu 5,000 fr. et qui les valait tant par sa rareté que par le beauté et la richesse du travail ; un beau poignard birman, n° 679, vendu 1,100 fr. Dans les armes du moyen âge les amateurs se sont jetés sur

une belle épée, n° 614, adjugée à 850 fr. ; sur une autre épée à deux mains, n° 615, qui a atteint 1,820 fr. ; sur une charmante carabine à rouet d'une rare élégance que M. Sampayo a emportée pour 1,050 fr. Un superbe pistolet italien à rouet, venant de la vente Irrison, a été porté jusqu'à 2,600 fr. Une hallebarde aux armes de Louis XIV a été adjugée à 441 fr.; une autre hallebarde portant sur la lame le médaillon du Saint-Esprit a trouvé acquéreur à 310 fr. A propos de cette arme je ferai remarquer qu'elle était factice, c'est-à-dire que la lame était, je le crois, bien authentique, mais qu'elle avait été placée sur une hampe dont le nœud en cuivre repercé à jour provient évidemment d'une crosse abbatiale du treizième siècle.

Le total de la vente a atteint 198,754 francs ; et, aux prix où montent actuellement les curiosités les moins curieuses, on peut assurer que celui-ci n'a rien d'exagéré. Au moment de terminer cet article, on me remet le catalogue de la vente du cabinet de M. Daugny, qui commencera demain 8, pour se terminer jeudi 11. Cette collection, moins complète que celle de M. Humann, est plus riche en émaux de Limoges et en intailles. L'exposition particulière a eu lieu hier, et l'exposition publique se fait aujourd'hui. Déliez vos bourses, vous tous que point le

démon de la curiosité, vous avez à y puiser si vous tenez à emporter quelques objets de la vente Daugny.

Mars 1858.

X

COLLECTION DU PRINCE SOLTYKOFF

Il y a à peine quelques jours cette collection était une des curiosités de Paris. Commencée il y a une vingtaine d'années par le grand seigneur dont elle porte le nom, depuis la dispersion successive des cabinets de Monville, Préaux, Dusommerard, Debruge-Dumenil, Sauvageot, Rattier, Fould, elle était devenue unique par son importance et par sa richesse, et je doute que jamais particulier puisse en réunir une semblable. Tout véritable Parisien, j'entends tout dilettante de la vie parisienne, tout homme de goût qui ne végète pas dans sa ville comme un colimaçon dans sa coquille, l'avait visitée au moins une fois. C'était une faveur d'y pénétrer, c'était un plaisir d'y revenir, c'était presque un titre que de pouvoir y faire pénétrer les autres. L'obligeance du propriétaire était inépuisable, et sa collection appartenait beau-

coup plus aux amateurs qu'à lui-même. Ils y étaient chez eux, tellement chez eux qu'ils ne sont pas loin de dénier *in petto* au prince Soltykoff le droit de vendre son bien sans avoir demandé leur agrément.

Réunie d'abord dans le quartier le plus excentrique et le plus solitaire de Paris, à l'hôtel Bretonvilliers, rue Saint-Louis en l'Ile, l'éloignement même en augmentait le prestige. En se dirigeant vers les contrées les moins explorées de Paris, on n'était pas éloigné de se croire un Christophe Colomb au petit pied, un Vasquez de Gama relatif, en route vers une petite Atlantide. La découverte faite, on en jouissait d'abord en secret, on en repassait dans sa mémoire toutes les richesses, on en replaçait dans son souvenir toutes les splendeurs; puis, avec une fausse modestie mal déguisée, on daignait en faire part aux autres; on s'animait, on devenait éloquent, et on laissait dans l'esprit de ses auditeurs une impression d'éblouissement semblable à celle que vous donne la description de la caverne d'Ali-Baba ou du trésor d'Aboul-Cassem, dans les *Mille et une Nuits*.

Vers 1856, elle fut transportée dans l'élégant hôtel que le prince Soltykoff s'était fait construire, rue Saint-Arnaud, et où tout le second étage avait été disposé pour la contenir. Au fouillis plein d'imprévu de l'hôtel Bretonvilliers avait succédé un classement méthodique que regrettaient un peu les vé-

ritables amateurs, ceux qui recherchent avant tout le caractère. La collection ainsi rangée était plus instructive, on y embrassait plus facilement chacune des séries qui la composent; la comparaison y devenait plus féconde; mais elle était moins amusante. Amuser, voilà le grand point. Savoir occuper l'esprit on l'imagination, là est la difficulté. Il y a telle chose sérieuse qui amuse et telle autre chose gaie qui ennuie. A l'hôtel Bretonvilliers, je le répète, la collection amusait; à l'hôtel Saint-Arnaud, elle fatiguait.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'un beau matin son propriétaire a subi cette impression. Il s'est fatigué de la jouissance d'une réunion de belles choses assez considérable pour que déjà en 1855, il ait pu en trouver 2 millions. Vers le mois de décembre au commencement de ce que l'on appelle la campagne des ventes, le bruit s'est répandu et n'a pas tardé à se confirmer que la collection Soltykoff allait être vendue. Pourquoi cet abandon, pourquoi cette fatigue chez un homme qui ne mettait aucune ostentation dans la possession de ces richesses, et dont le goût fin, exercé et éclairé savait apprécier le mérite de chaque objet aussi bien et mieux que la plupart des connaisseurs auxquels il ouvrait si libéralement ses portes. Pourquoi? Allez le demander à l'enfant qui brise le lendemain ses jouets de la veille, au cœur humain qui dédaigne ce qu'il possède et désire ce

qu'il n'a pas. Peu importe d'ailleurs le motif, qui ne regarde personne; le prince Soltykoff vend sa collection.

Commencée il y a une vingtaine d'années et limitée d'abord aux armes orientales, cette collection s'était rapidement élargie comme spécialités et augmentée comme nombre. En 1847, l'acquisition en bloc du beau cabinet de M. Debruge-Dumenil y apporta d'un seul coup un appoint que de longues années et de grosses sommes eussent été insuffisantes à réunir. Comme toujours en pareil cas, le prince Soltykoff, guidé par son goût et dans le but exclusif d'y satisfaire, fit, en se décidant à cette acquisition, une excellente affaire. Autour de ce fonds déjà si riche sont venus se grouper, pendant quatorze ans, tout ce que l'industrie artistique de l'Europe au moyen âge et à la renaissance, tout ce que l'art de l'armurerie dans toute l'Asie, ont produit de plus délicat, de plus curieux, de plus rare et de plus magnifique. Une grande fortune dont une libéralité intelligente relevait l'emploi, des voyages à travers l'Europe et une partie de l'Asie, des correspondants aussi actifs que ceux d'une maison de banque, un goût très-éclairé et un rare discernement, se sont trouvés réunis pour accroître l'intérêt de cette collection. Il en avait fait un musée comme j'en souhaiterais un à des capitales de bien des États que je ne citerai pas.

Une nomenclature descriptive peut seule faire connaître tout ce qui se trouvé là d'intéressant. Je n'ai ni la prétention, ni le loisir d'empiéter sur les attributions du catalogue. La rédaction en a d'ailleurs été confiée à deux experts dont la compétence est généralement et à bon droit acceptée : MM. Carand et Roussel. Je ne puis qu'indiquer rapidement et du bout du doigt les plus rares objets de toutes ces raretés, et en quelque sorte les morceaux uniques.

Cette collection peut se diviser en dix catégories principales dont chacune forme un tout parfaitement complet, ce sont : les armes orientales ; — les armes européennes ; — les meubles ; — les ivoires ; — l'orfévrerie d'église ; — les émaux ; — les faïences italiennes ; — les faïences françaises ; — la verrerie ; — l'horlogerie.

Dans les armes orientales, j'ai remarqué cinq armures indiennes, dont les casques et les plastrons de cuirasse sont chargés de riches damasquinures d'or ; un couteau de Ceylan, dont la poignée, en corne de rhinocéros, est incrustée d'argent ciselé d'une incomparable délicatesse de travail ; un fusil de Ceylan : le fût de cette arme, vraiment magnifique, est recouvert d'écaille en partie laquée et en partie ciselée à jour de rinceaux de la plus grande finesse, entremêlés d'animaux chimériques ; un sabre japonais, poignée en peau de requin, chargée de dragons en or ciselé,

garde en acier ciselé, rehaussé d'incrustations d'or et d'argent du fini le plus délicat; puis des plaques de ceinture et des agrafes de manteaux de femmes albanaises, d'une extrême originalité et de la plus grande richesse.

Les armes occidentales formaient une collection assez importante et assez précieuse comme histoire et comme art, pour que l'Empereur se soit montré désireux de les posséder. On a pu les voir à l'exposition des objets chinois qui a eu lieu aux Tuileries. Elles tapissaient une paroi entière de la belle salle où ces objets étaient réunis, et sont destinées à orner le château de Pierrefonds. Je puis citer au hasard, certain que je citerai bien, quatre armures allemandes de tournoi avec leurs targes et leurs grands appareils; une belle armure allemande du seizième siècle, marquée du monogramme I H, séparé par une bonne foi; une armure italienne du seizième siècle; trois casques d'archers; plusieurs casques de la fin du quatorzième siècle; une magnifique armure cannelée; une paire de pistolets incrustée d'arabesques en acier, sortant de la fabrique du fameux Lazarino Cominazzo, et signée par l'ouvrier ciseleur qui se nommait Charles Boturelli; une épée, signée Arnold Baverdt; une autre, signée Peter Bueyre; une épée espagnole de duel se dédoublant et formant deux armes. C'était, dit-on, une précaution que prenaient les duel-

listes pour échapper à la surveillance des gens de police; une curieuse épée offerte par la ville de Chartres au roi Henri IV après son abjuration; enfin deux œuvres d'art d'un prix inestimable dans l'histoire de l'armurerie, deux pièces probablement uniques; une épée dite de Henri III, dont la poignée, l'extrémité du fourreau, les belières et les agrafes de ceinturon sont ciselées et émaillées comme le bijou le plus délicat; et un chanfrein guilloché, ciselé et niellé comme un bracelet de femme. Ce chanfrein portait les insignes et la marque de Ferdinand d'Autriche, frère de Charles-Quint.

Dans les meubles, j'avoue n'avoir rien rencontré d'aussi élégant et d'aussi délicatement sculpté que certaines crédences du Louvre et du musée de Cluny. Cependant, quatre chaises italiennes à bras, du commencement du dix-septième siècle, et deux siéges vénitiens en forme d'X, à dossiers et à montants, incrustés de bois et d'ivoire, m'ont paru aussi rares que précieux. C'est la faute de la collection si cette partie paraissait relativement faible.

La section des ivoires se partage l'intérêt d'une façon à peu près égale entre l'archéologie et l'art, et contient des spécimens de ciselure éléphantine dont les collections Barnall et Arundel, acquises par le musée Britannique, donnent seules une idée. Dans le nombre, il faut noter une Vierge tenant dans son

bras gauche l'enfant Jésus, à qui elle présente une pomme, charmant travail français de la fin du treizième siècle; un diptyque consulaire de 530; une plaque d'évangéliaire provenant d'une feuille de dyptique du sixième siècle; un groupe représentant le couronnement de la Vierge, où le Christ a les traits de Philippe le Hardi et la Vierge ceux de sa femme : c'est là une pièce unique comme art et comme intérêt historique; enfin, un coffre et un oliphant chargés de ciselures à entrelacs et à sujets de chasse, d'un travail persan très-curieux. Quant aux nombreux diptyques, triptyques, tablettes, miroirs de poche, peignes, styles, plaques de reliure, coffres, cornets de chasse, ils peuvent servir à donner une idée de ce qu'était la sculpture en ivoire pendant tout le moyen âge, et du degré d'avancement où était poussée cette industrie à une époque qu'il y a cinquante ans à peine on regardait comme barbare.

La nomenclature des pièces d'orfévrerie sacrée, en ne désignant que les plus belles, serait plus difficile et plus fastidieuse encore. C'est une barre de Tau pastoral, bâton ecclésiastique qui a précédé les crosses, représentant les douze signes du zodiaque, et fabriquée sans doute vers le sixième siècle; c'est une magnifique tige de Tau en bois et ivoire, travail du onzième siècle; c'est une vingtaine de crosses d'abbés et d'abbesses en ivoire, en argent, en cuivre

ciselé et gravé, dont les plus anciennes datent du douzième siècle et les plus modernes du seizième ; c'est une croix d'église en cuivre doré, émaillée, sculptée, ciselée, sertie de pierres précieuses, splendide œuvre d'orfévrerie allemande du seizième siècle, provenant de l'ancien trésor de Bâle ; c'est un calice allemand en argent doré dont le pied, complétement ciselé et repercé à jour, représente le cep de vigne emblématique. Ce calice porte la date de 1575. C'est un admirable flambeau d'église du commencement du douzième siècle, en cuivre, fouillé et découpé comme une dentelle, offert par Thomas Becket, plus tard archevêque de Cantorbéry, à l'église de Glocester. Sur une banderole se déroulant au milieu des ornements de ce flambeau, on lit ce distique :

Abbatis Petri gregis et devotio mitis,
Me dedit ecclesie sancti Petri Glocestre.

Cette pièce unique, qui n'a jamais eu d'analogue dans aucune vente, provient de la vente d'Espaulart (mai 1857), où elle fut adjugée au prince Soltykoff pour 18,000 francs. Elle avait coûté trois écus à M. d'Espaulart. Je connais bien des convoitises qui se la disputeront ; et le combat qui s'engagera autour d'elle sera terrible. Heureusement ce ne seront que des billets de banque qui resteront sur le carreau.

Plus j'avance, plus je me trouve embarrassé pour citer les objets. Je les vois, je les entends (quelle métaphore!) faisant valoir des droits égaux et incontestables à une citation. Dans les émaux, c'est une confusion de raretés et de merveilles indescriptibles. Sous ce rapport, la collection offrait un ensemble unique d'émaux champlevés rhénans, c'est-à-dire d'émaux fabriqués sur les bords du Rhin et dans toute l'Allemagne par le procédé du champlevage du métal, du 13ᵉ au 16ᵉ siècle. Les principaux centres de cette fabrication sont encore fort peu connus, et l'on ne sait guère qu'un fait positif, c'est qu'elle a été contemporaine de notre fabrication de Limoges, et pour le moins aussi active qu'elle. On rencontre de ces émaux dans tous les musées de l'Europe ; mais la collection Soltykoff est celle dont l'étude est destinée à fournir le plus de documents sur ce point de l'histoire de l'art industriel. Les applications les plus diverses de l'émail champlevé aux objets du culte s'y trouvent en nombreux exemplaires : reliquaires, châsses, plaques d'évangéliaires, pyxides, navettes à encens, ostensoirs, monstrances, boîtes à encens, plats à ablutions, paix, patènes, flambeaux, encensoirs, croix, calices, crosses, enseignes, fermoirs, agrafes de chapes, rien de ce qui a appartenu pendant tout le moyen âge au mobilier ecclésiastique n'y manque.

On comprend que, dans ce fouillis, je ne puisse citer que les pièces uniques. Tels sont deux disques en cuivre ciselé et émaillé qui faisaient partie jadis des insignes épiscopaux, comme la croix et le flambeau. L'usage de ces disques a disparu au seizième siècle, et les disques ont fait comme l'usage. Telles sont trois agrafes de chape et deux pyxides (boîtes contenant les hosties avant leur consécration), qui, par la vivacité de leur émail et le style des figures, accusent un travail italien ou peut-être napolitain sous la domination française de Charles d'Anjou. Tel est un Christ, dont la croix porte à l'extrémité des bras les quatre figures des évangélistes en émail cloisonné. L'émail cloisonné, dont le nom explique les procédés de fabrication, à précédé l'émail champlevé. Pour l'histoire de l'art, ce Christ présente un intérêt considérable. Tel est un petit temple en forme de croix latine, terminée aux quatre extrémités par un fronton de basilique et surmontée d'une coupole découpée en côtes de melon ; vingt-quatre figures d'apôtres, d'évangélistes et de saints sont appliquées sur les parois extérieures des murailles de ce temple. C'est le plus beau spécimen que je connaisse de l'émaillerie rhénane. Un temple semblable, figurant dans le trésor de Hanovre, est, dit-on, d'une qualité inférieure. Il a été trouvé aux environs de Bamberg, je crois, et payé 25,000 fr. Il les vaut.

Par la section des émaux de Limoges, nous arrivons au 16[e] siècle et à une industrie exclusivement française. Un mot fera apprécier la richesse et la quantité des pièces réunies par le prince Soltykoff. Après la collection du Louvre, la sienne était la plus remarquable. Toutes les pièces portent la signature ou le caractère évident des plus habiles émailleurs de Limoges, au seizième siècle : Léonard Limosin, Jean Penicaud, Pierre Raymond, Jean Courtois, Jean de Court, Martin Didier, Suzanne de Court, Jean Vigier. Mes souvenirs me rappellent entre autres : un magnifique dessus d'autel portatif, composé de onze pièces, dont le centre représente l'Ascension, émail sur paillons portant au revers le monogramme L. P. ; plusieurs coupes et un plat à ombilic de Pierre Raymond ; un magnifique plat rond représentant les Noces de Psyché, d'après Raphaël, d'une intensité et d'une conservation remarquables ; un plat ovale représentant Suzanne et les vieillards, de Pierre Courtois ; une coupe dont l'intérieur représente un festin, signée P. R. (Pierre Raymond) et datée de 1546 ; un magnifique coffret de Martin Didier, portant sur ses flancs la chute d'Icare ; cinq triptyques portatifs à volets admirablement conservés, mais plutôt curieux comme archéologie que remarquables comme art ; enfin dix portraits des princes de la famille de Bourbon et de

celles de Lorraine, de Luther et d'Érasme, qui, avec l'Ascension et les Noces de Psyché, sont les morceaux les plus précieux de cette partie de la collection.

Les faïences de Palissy sont aussi nombreuses et aussi remarquables. Tout le monde connaît ces beaux produits de la céramique française dans lesquels, à force de persévérance et de volonté, un humble ouvrier, devenu grand homme, a pu lutter de richesse et d'harmonie avec les produits les plus précieux de la minéralogie et de la conchyliologie. On y rencontre deux plats dits de *la Tempérance* moulés sur des étains de Briot, dont l'un est supérieur comme couleur et l'autre comme ciselure ; la figure connue sous le nom de *Nourrice de François Ier*, et qui représente très-probablement le portrait de la femme de Palissy donnant le sein à son fils. Celle-ci est inférieure aux exemplaires du Louvre et de la collection Sauvageot ; deux exemplaires du *grand Enfant à la lice*, un exemplaire du *Vielleur* monté sur trépied à dauphins, et faisant pendant à un Mercure jouant de la flûte, dont je ne connais pas d'autre répétition ; deux exemplaires de la *Vénus couchée*, puis force plats et assiettes de toutes formes et de toutes dimensions offrant les uns des poissons, des reptiles et des coquillages ; les autres des entrelacs mélangés de fleurs, où l'artiste se montre bien plus, selon moi,

que dans les plats dits de rustiques figurines.

Pour finir le chapitre de la céramique française, je signalerai les deux seules pièces de faïence dite de *Henri II* que possédât le prince Soltykoff. Les échantillons de cette faïence, au nombre de trente-quatre, sont très-connus, et l'apparition d'un seul d'entre eux, dans une vente, suffit pour l'illustrer. Quant au lieu de leur fabrication, à la date précise, au nom de l'artiste qui les a modelées, c'est un mystère que les plus actives recherches ne sont pas encore parvenues à éclaircir. Le n° 651 est une petite salière hexagone pareille à celles de la vente Rattier, du Louvre et de la collection Sauvageot ; le n° 652 est un vase affectant la forme d'une petite soupière à couvercle. Dans le fond sont trois fleurs de lis, dont les contours sont indiqués par des filets brun-noir ; dans le fond du couvercle, une tête de femme dessinée de même. Sur le couvercle, deux mufles de lions et deux grenouilles. A en juger par certaines imperfections, on peut croire que cette faïence remonte aux premiers essais de l'ouvrier, lorsque sa main n'était pas encore parfaitement exercée. Selon moi, elle serait un peu postérieure au plat de la vente d'Espaulart, mais antérieure aux beaux spécimens des musées du Louvre, de Cluny et de Sèvres. Je donnerai une idée de la rareté de ces bijoux de faïence, endisant que, dans les ventes où il en a passé depuis cinq ans, ils ont

atteint le prix de 10,000 francs. Que les amateurs desserrent les cordons de leur bourse! Ces deux pièces proviennent de la collection Debruge-Duménil.

La céramique italienne, si active au seizième siècle dans le duché d'Urbin, n'est pas moins richement représentée. Les amateurs y admireront particulièrement deux bassins à faire rafraîchir le vin ; un vase d'une extrême élégance, dont des serpents enroulés forment les anses ; deux bouteilles de chasse à sujets ; trois aiguières à entrelacs d'arabesques; deux plats à reflets métalliques de Xanto : l'un représente Héro et Léandre, il est daté de 1532 ; l'autre, Camille lancée à travers de fleuve, daté de 1538; un grand plat dit *cupa amatoria*, dont la banderole porte cette devise en italien : « Chi bien guida sua barcha se accosta in porto. » Ces plats étaient des dons des amoureux à leurs fiancées. Un magnifique plat rond, aux armes de Léon X, venant de la collection de M. le comte de Baïllon ; deux plats ronds à arabesques blanches sur fond blanc ; un plat rond, à bordure bleue et portant au milieu le sujet de Persée et Andromède. Par la grâce pleine de force du dessin, par le style pur et élevé des formes, l'Andromède rappelle l'école du Francia. C'est beau comme un beau dessin italien. Heureux celui qui emportera ce chef-d'œuvre, s'il sait en apprécier toute la valeur!

Quelques spécimens des fabriques hispano-arabes complètent cette série. Les numéros 664, 661, 662, 764, 765 m'ont paru les plus précieux.

Le prince Soltykoff avait trop de goût pour dédaigner les verreries de Venise et de Murano. Il avait réuni une centaine d'objets de cette délicate et charmante industrie, qui peuvent rivaliser avec ce que les collections publiques contiennent de plus précieux. Le lecteur doit être fatigué de mes énumérations; je n'en signalerai donc aucun, d'autant que je ne saurais lesquels choisir. Je dirai toutefois que je verrais plutôt un travail turc qu'un travail vénitien dans une grande bouteille à col très-long et à panse évasée en forme de disque, d'un contour extrêmement élégant et d'une forme évidemment orientale. Si cette bouteille en verre blanc n'a pas été fabriquée à Constantinople, elle l'a été certainement sur des dessins turcs par les ouvriers orientaux qui abondaient à Venise au moyen âge et pendant la renaissance. Mais, vénitienne ou turque, je ne crois pas qu'il en existe une semblable, en Europe du moins.

Enfin, dans une petite vitrine de 2 pieds carrés on a réuni une centaine de montres de la Renaissance et du dix-septième siècle, qui, par la finesse et l'élégance des ornements qui les décorent, se rapprochent beaucoup plus de la bijouterie que de l'horlogerie. Cette collection a été l'objet d'une publication

spéciale de M. Pierre Dubois, donnant la description de chaque pièce accompagnée d'une gravure. Dans ce travail, qui fait le plus grand honneur au goût et à la science de M. Pierre Dubois, l'auteur est arrivé à une conclusion trop importante pour l'histoire de l'art français pour que je ne me donne pas le plaisir de la reproduire en entier. « Avant de finir, dit-il, je me permettrai de rectifier une erreur qui s'est répandue trop facilement depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours. On a cru que les montres, proprement dites, étaient originaires d'Allemagne, de Nuremberg. Rien absolument ne justifie cette croyance presque générale. Les montres d'un petit volume sont nées en France, elles s'y sont perfectionnées plus que partout ailleurs. Sans doute on a fait des montres à Nuremberg et dans d'autres parties de l'Allemagne, dès le temps de Charles-Quint; mais le nombre en est très-restreint : j'en ai acquis la certitude en visitant les collections publiques et particulières de l'Europe, notamment celles de l'Autriche et de la Prusse, dans lesquelles on trouve une grande quantité de montres françaises de toutes formes, simples ou compliquées, et fort peu de montres autrichiennes ou prussiennes. Donc les *œufs de Nuremberg* n'existent pas ; mais les œufs de France, soit de Paris, de Dijon, de Blois, de Sedan, de Rouen, de Lyon, ne sont pas rares, en supposant

qu'on puisse donner le nom d'œufs à des montres d'un ovale allongé, mais presque plates des deux côtés. Le cas est différent quand il s'agit d'horloges. Celles-ci sont bien originaires de l'Allemagne, et il s'en est fabriqué dans ce pays, depuis le quinzième siècle jusqu'au seizième inclusivement, une quantité considérable. Les artistes français n'en ont établi relativement qu'un petit nombre, mais elles sont plus gracieuses et plus coquettes en général que celles des Allemands. »

Telles sont ces belles choses amassées à tant de frais, recueillies avec tant de sollicitude et de goût. On ne peut se défendre d'une pénible impression en voyant tant de raretés et de richesses dont, pour chacune, l'acquisition pourrait être le sujet d'un petit drame ou d'un vaudeville, qui ont été pendant vingt ans les compagnes les plus fidèles et les plus dévouées d'un homme d'intelligence, qui sans doute ont reçu bien des confidences, consolé bien des chagrins, dissipé bien des ennuis; exposées aux regards banals de la foule, maniées par les mains distraites et désœuvrées du public des ventes. La dispersion d'une pareille collection, c'est un collier de perles qui s'égrène. Il faut pourtant savoir surmonter ce triste sentiment, et se dire qu'à leur tour chacun de ces objets ira prendre place dans d'autres cabinets, les augmenter, devenir le noyau de nouvelles collections,



et éveiller ou développer dans un plus grand nombre d'intelligences le goût du beau : le plus noble sentiment de l'homme après l'amour du bien.

Mars 1861.

XI

CHARLES AVISSEAU, POTIER DE TOURS

Il y a plusieurs années me promenant dans les ruelles situées entre le Mail de Tours et la rue des Ursulines, dans des terrains où je n'avais connu jadis que quelques marais et des cultures potagères, j'avisai une porte basse ouvrant par quelques marches sur un jardin. J'y entrai. Une entière liberté était laissée à la nature dans ce petit coin de terre. L'opposition de ce fouillis avec les potagers si bien alignés des environs m'avait décidé. Ce jardin d'ailleurs ne paraissait ni désolé, ni mystérieux, et la présence de l'homme s'y reconnaissait promptement. Les palissades ne tenant plus au mur, ployaient sous les jasmins et les chèvrefeuilles, la symétrie des plates-bandes n'était plus respectée, le sable des allées avait disparu. Mais partout des traces de pas, des outils, des ébauchoirs, des poteries à peine ébauchées, des mor-

ceaux de faïence oubliés prouvaient que les maîtres de ce jardin se livraient à une autre occupation que celle du jardinage. Dans une cuve placée au centre de quatre allées, des nénufars portaient sur leurs feuilles de jolies grenouilles dont les yeux d'or scintillaient au soleil. En me penchant je pus voir, au milieu du miroitement des écailles des brochets, s'agiter la carapace jaune et noire des salamandres et les anneaux de la lamproie.

Au fond du jardin s'élevait un appentis fermé de vitres comme un atelier. Je me dirigeai de ce côté. Il était vide, mais je pus examiner à mon aise des ébauches de terre cuite, quelques poteries de Rouen, de Delft et de Nevers, et surtout, accrochées au mur, amoncelées en tas, la plus nombreuse collection de faïences de Palissy que j'eusse encore vue. Surpris de ces richesses et de cet abandon, je me disposais à examiner de plus près ces débris, quand, en y regardant attentivement, j'aperçus, s'enroulant sur les cassures de ces émaux, une demi-douzaine de couleuvres attirées par les rayons du soleil. Ce spectacle n'avait rien de rassurant. Je gagnai prudemment la rue.

Le soir je voulus raconter mon aventure, et je fus assez humilié quand on me répondit fort tranquillement que j'avais pénétré dans l'atelier d'Avisseau. Ce nom n'était nullement connu à cette époque, et je

l'entendais prononcer pour la première fois. Je suis revenu plusieurs fois depuis dans cette retraite dont M. Avisseau a bien voulu me faire les honneurs, et j'ai compris que ces plantes, ces poissons, ces reptiles sont sa richesse, la collection de modèles d'après lesquels il travaille, dont il sculpte dans la terre les souples enroulements, dont il reproduit les vives couleurs avec des émaux dont la découverte a demandé vingt ans de travaux et de misère à faire hésiter les plus courageux.

Il y aurait un livre intéressant à faire sur les ouvriers dont la vocation et la volonté ont fait des artistes. Leur biographie, écrite simplement, deviendrait un manuel et servirait d'exemple à ceux qui méconnaissent la sainteté du travail, et de réfutation à cette désolante parole de Palissy : « Povreté empesche les bons espris de parvenir. » Non, la pauvreté n'empêche personne de parvenir, je n'en voudrais d'autre exemple dans tout le passé que Palissy lui-même. Quant à notre époque, je le dis sérieusement, la pauvreté a été autant un moyen qu'un obstacle. M. Morel l'orfévre, M. Graillon le sculpteur, Balzac imprimeur-typographe, y figurent en première ligne; et M. Avisseau, par la conformité de sa vie avec celle de Palissy, démontrerait qu'à travers les siècles la Providence, en suscitant au labeur énergique les mémes obstacles et les mêmes épreuves, lui réserve

les mêmes récompenses et un succès pareil. C'est un fait singulier que cette similitude dans le point de départ, dans la lutte et dans le succès, se représentant à trois cents ans de distance. Il y a là, si je ne me trompe, autre chose qu'un pur hasard, et les âmes pieuses peuvent y reconnaître la confirmation de cette parole : Le travail est béni de Dieu.

Charles Avisseau est né à Tours, le 25 décembre 1796, jour de Noël. Son père, pauvre ouvrier maçon, travaillait les jours de chômage dans une fabrique de faïence où il fit entrer son fils à huit ans, en 1804. Là, l'enfant égayé par les couleurs appliquées sur la terre par de vulgaires émailleurs, séduit par les grossières arabesques de la faïence domestique, s'essaya à les imiter et y réussit quelquefois. Mais sa jeunesse ne lui permit pas de faire un long séjour dans cette fabrique, et, après avoir suivi pendant deux années les cours d'une école primaire où il prit les premiers éléments d'une instruction complétée plus tard par l'expérience, il lui fallut accompagner son père au chantier, lui apporter l'aide de ses bras et de son courage, et continuer avec lui l'état qui du moins assurait du pain à sa famille. A vingt et un an, en 1817, il reprit son premier métier, et, jusqu'en 1825, fut chargé des peintures sur faïence dans les fabriques de Tours. C'est alors qu'il tenta ses premiers essais d'application des couleurs sur l'argile, sans idée pré-

conçue il est vrai, et sans avoir encore conscience du génie (le mot est de M. Brongniart) qu'il devait déployer un jour dans son art.

En 1825, Avisseau, ouvrier intelligent et laborieux, simplificateur de procédés, ayant su apporter quelques réformes partielles à la construction des fours, et modifier dans une plus exacte mesure le mélange des terres argileuses et des matières minérales employées pour *la couverte*, passa comme surveillant contre-maître dans la fabrique de faïence fine de Beaumont-les-Autels, près Nogent-le-Rotrou, appartenant à M. de Bezenval. Il lui fut permis de voir là pour la première fois un plat de Bernard Palissy. Ce fut une révélation.

L'idée d'imiter ces *rustiques figulines* traversa dès lors son esprit et ne le quitta plus. Ses essais durèrent dix-huit ans, « dix-huit années, dit-il lui-même, « de recherches, de peines, de misères, de décep- « tions de toute sorte. » Simple ouvrier, occupé le jour à gagner le pain de sa famille, car il s'était marié, il dut consacrer une partie des nuits à ses tentatives. Ignorant les premiers éléments de la science, elles furent longtemps infructueuses. Après avoir acquis la certitude qu'il faisait fausse route en se servant d'agents dont il ignorait les forces, il se mit, sans maître et sans guide à étudier la chimie, la géologie, la botanique et l'histoire naturelle. Une fois maître

de ce fil d'Ariane, il se lança à corps perdu dans le labyrinthe dont il ne devait sortir que vingt ans après. Il commence par reconquérir sa liberté, quitte Beaumont-les-Autels, et revient à Tours, où il s'installe dans une humble maison, en face de la cathédrale, dont les cloches ont dû bien souvent bercer ses tristes défaillances. Mais pour lui la liberté n'était pas le loisir, et il ne pouvait continuer ses travaux de prédilection qu'après avoir fait des saints en terre, des réparations de plâtres, de grossières sculptures, dont le produit nourrissait sa femme et ses enfants, comme il avait nourri jadis son père.

A cette époque de sa vie se rapporte une anecdote qui passe pour authentique à Tours et que je répète après l'avoir recueillie de divers côtés. Avisseau avait découvert les émaux pouvant se liquéfier à la même température sans rien perdre de leur intensité; mais il lui fallait une meule pour les pulvériser, et, chose triste à dire, il ne possédait même pas la modique somme nécessaire à cette acquisition. Il cherchait les moyens de se la procurer, lorsqu'en rêvant par les rues, il se heurte rudement contre un obstacle. Il trébuche, regarde à ses pieds, et reconnaît un énorme silex abandonné par des paveurs qui y avaient émoussé leurs outils. Ce fut un trait de lumière, il possédait sa meule, et, deux heures après, elle écrasait l'émail en une poudre imperceptible.

Vers 1843 le succès commença à sourire à ses efforts. Les argiles préparées par Avisseau, sculptées et ciselées par son fils, chez lequel il avait trouvé un dévouement aveugle, couvertes d'un enduit translucide qui conservait toute leur valeur aux couleurs, sortirent du four intactes, sans soufflure, sans craquelure, faisant briller au jour l'éclat de leurs teintes si vives et si harmonieuses. Dès l'abord Avisseau trouva un soutien dans M. Luzarche, qui le suivait depuis longtemps, et eut le courage de patronner un de ses compatriotes. La première pièce importante soumise par Avisseau au jugement public figure dans le cabinet de cet amateur. D'autres pièces postérieures et d'une exécution déjà plus sûre d'elle-même figurent chez divers particuliers de Tours.

C'est alors, vers 1845, que M. Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, ayant entendu parler des efforts et des succès d'Avisseau, vint le voir dans son atelier. Étonné de ses procédés et de leurs résultats, comprenant l'éclat qui en rejaillirait sur sa manufacture s'il parvenait à y attacher un pareil artiste, il proposa à Avisseau d'entrer à Sèvres avec des appointements bien supérieurs à ce que rapportaient les travaux du potier. Il fit briller l'appât d'une fortune à ses yeux. Avisseau refusa, préférant la pauvreté et la libre inspiration chez lui à l'asservissement de sa pensée chez les autres. M. Brongniart

se vengea de ce refus en commandant un grand plat qui figure maintenant dans le Musée céramique de Sèvres, où il tient fort bien sa place entre les Luca della Robbia, les Palissy et les majoliques d'Espagne et d'Italie. Sur une indication que je devais supposer exacte, j'ai cherché dans le *Traité des arts céramiques* si M. Brongniart avait consacré quelques lignes à Avisseau, et je n'ai rien trouvé. Avisseau, du reste, est coutumier du fait; et il est de notoriété à Tours qu'il a très-vertement repoussé les offres d'un marchand de curiosités de Paris qui lui demandait de ne pas frapper, comme il le fait, tous ses produits de son nom, s'engageant à les vendre comme des Palissy, et à partager avec lui les bénéfices de cette vente frauduleuse. L'honnêteté, comme toujours en pareil cas, n'a été ici que de l'intérêt bien entendu. En ne signant pas ses œuvres, Avisseau fût devenu un pâle copiste de Palissy. Il a préféré rester lui, et a bien fait.

A partir de 1843, les travaux se multiplient et les commandes augmentent. Le grand plat rustique date de 1845. La même année, il en fait un second exemplaire pour l'archevêque de Tours. En 1846, il composa un surtout pour M. Luzarche. En 1847, la princesse de Sagan lui commande un plat destiné à être offert au roi de Prusse. En 1848, madame la princesse Mathilde lui fait modeler deux dessous de

lampes, une de ses œuvres les mieux réussies. De cette année également date la visite du directeur général des Musées, ainsi que les commandes des ambassadeurs d'Angleterre et de Turquie. La réputation d'Avisseau avait désormais franchi les frontières de la France. En 1850, il compose pour M. Boquet un cadre de glace et un surtout de table représentant le combat de deux reptiles sous les feuilles d'un bananier. Je n'aurais pas fini si je voulais citer seulement les noms des personnes qui, depuis 1850, sont venues s'inscrire sur le livre d'Avisseau, et dont les demandes absorbent maintenant tout son temps. Je signalerai, parmi elles, M. de Persigny, les préfets d'Indre-et-Loire et de la Loire-Inférieure, M. de La Tour-Maubourg, M. de Lezai-Marnezia, le ministre de Portugal, tous les grands propriétaires du département : MM. de Flavigny, Manuel, Mame.

La presse, Dieu merci, n'a jamais fait grand tapage autour de cette renommée tranquille. Avisseau n'a ni camarades, ni prôneurs. Si quelqu'un est le fils de ses œuvres, c'est bien lui. Les seuls recueils qui s'en soient occupés sont :

L'Illustration, juin 1847. Article de M. Ladevèze.

Le Musée des Familles, mars 1851. Article de M. Pitre-Chevalier.

L'Athenæum français, février 1853. Article de M. de Chennevières.

C'est grâce aux indiscrétions de ces divers articles que nous avons pu composer le nôtre, car les notes que nous avons demandées à Avisseau lui-même se bornent à vingt lignes de dates et d'indications, sans aucun commentaire.

Ce qui fait qu'Avisseau est un artiste et non un artisan, c'est sa manière de travailler. Il sculpte et cisèle, mais ne moule jamais. Ce n'est pas un miroir qui réfléchit l'empreinte sans la conserver, c'est une intelligence qui observe, compare et modifie au gré de son idéal. Il ne copie pas, il crée; il n'imite pas, il transforme. Sauf de rares exceptions, ses représentations animales ou végétales sont empruntées au climat de la Touraine. Il a étudié, en artiste jaloux de surprendre les secrets de la nature, les mœurs et les aspects des animaux et des plantes.

Ces éloges, toutefois, ne sont pas sans restrictions, et, tout en rendant justice au talent d'Avisseau, nous devons dire ce qui lui manque et ce qui sans doute lui manquera toujours : c'est la finesse du goût. C'est là que Palissy est supérieur à Avisseau et à tous ses imitateurs. Égaux peut-être comme chimistes, l'égalité devient discutable quand on arrive au domaine élevé de l'art. En dehors de l'imitation des poissons ou des reptiles, Avisseau s'est rarement hasardé à tracer sur l'argile de ces délicates arabesques, de ces capricieux enroulements, où le génie de Palissy

éclate plus encore que dans les représentations naturelles; ou, quand il l'a fait, il a toujours échoué. La délicatesse de goût lui fait défaut, je le répète. Les émaux des deux potiers sont, d'ailleurs, impossibles à confondre. Ceux de Palissy, outre la supériorité dans l'harmonie des couleurs, rendent, quand on les frappe, un son clair, sonore, presque métallique. Au contraire, ceux d'Avisseau ont un timbre sec, sourd, que j'attribue à la différence de préparation de la pâte argileuse. Les couleurs vitrifiables dont se servait Palissy avaient pour base des oxydes arsénieux, sans doute plus dangereux à manipuler, mais qui s'incorporaient bien mieux avec la terre que ceux d'Avisseau, beaucoup plus innocents, mais ne formant enduit qu'à la surface et ne pénétrant pas au delà de quelques millimètres. Mais ce sont là des détails techniques étrangers au but de ce travail. Avisseau souffre de cette infériorité, et c'est afin que son fils n'ait pas à lutter contre les mêmes regrets, c'est afin que l'instrument dans ses mains ne fasse pas un jour défaut à l'imagination, qu'il a voulu le mettre de bonne heure en communion avec l'art, lui en faire pénétrer les secrets, lui donner enfin une éducation en rapport avec les besoins et les goûts de son temps. Avant de reprendre sa place auprès des fourneaux de son père, Avisseau fils a longtemps étudié le dessin et l'ornementation, et c'est lui maintenant, dans

leur association, qui est plus spécialement chargé de la partie artistique des œuvres dont son père surveille l'exécution pratique.

Les deux artistes, le père et le fils, passent aujourd'hui toutes leurs journées dans cet atelier que nous avons décrit au début. Charles Avisseau a aujourd'hui soixante ans, et les années n'ont refroidi aucune de ses facultés. Il est encore dans la vigueur de l'âge. C'est un petit homme robuste et vigoureux, chez lequel un front ouvert aux larges plans simples et nettement dessinés, un front dur, un peu bas, un véritable front de taureau, indique la ténacité du caractère, et que rien d'original ne distinguerait de tout autre paysan tourangeau s'il n'offrait à l'observateur un regard où s'est réfugiée toute l'histoire de son passé. Ce regard limpide, doux, comme l'ont en général ceux qui ont supporté une large part des initiations humaines, s'illumine d'un ardent rayonnement lorsqu'on énumère à Avisseau les richesses céramiques qu'il ignore, ou lorsqu'on le force à revenir sur un passé dont tous les chemins ont été arrosés de ses sueurs et souvent de ses larmes. Son fils a la même douceur dans les yeux, mais relevée par une lueur d'inspiration qui lui donne un air distrait séant à la jeunesse.

Si l'on traverse la place de l'Archevêché, avant de tourner le coin qui conduit à la cathédrale, on aper-

çoit à gauche un modeste rez-de-chaussée sur lequel est écrit le nom d'Avisseau. C'est la demeure du potier. Là sont déposés les rares produits de son industrie que l'empressement des amateurs ne lui enlève pas dès qu'ils sont sortis du four. Sa femme vous en fera les honneurs avec une simplicité à laquelle l'outrecuidance moderne donne une saveur unique. Si votre curiosité devient interrogative, elle vous répondra en tirant d'un vieux portefeuille tout usé les exemplaires des recueils qui ont consacré quelques lignes à son mari, et vous les offrira comme contenant sur lui beaucoup plus qu'elle n'en sait elle-même. Ce sont là ses lettres de noblesse, et cette illustration du travail n'a jamais récompensé des efforts plus persévérants et plus glorieux.

Juillet 1854.

La ville de Tours vient de faire une perte véritable dans la personne de Charles Avisseau, mort le 6 février dernier à l'âge de soixante-cinq ans et deux mois.

Fils d'un pauvre tailleur de pierres, Avisseau avait exercé jusqu'à l'âge de vingt-trois ans le même métier que son père, lorsque la vue d'une faïence de Palissy lui révéla un monde nouveau. Poussé par le démon qui soutient les inventeurs, il voulut imiter la *rustique figuline*, et, sans éducation première,

sans fortune, sans soutien, se mit résolûment à l'œuvre. L'histoire des tâtonnements de Charles Avisseau est aussi belle et aussi douloureuse que celle de son maître Bernard Palissy ; elle est plus longue. Je l'ai racontée ailleurs. La conclusion est la même. Après bien des années d'obscures et persévérantes recherches, il put pousser aussi son εὕρηκα.

Les imitations modernes des faïences de Palissy sont nombreuses aujourd'hui, et les imitateurs sont très-habiles ; mais, pendant longtemps, Avisseau en a eu seul le monopole. Plusieurs des pièces sortant de ses fours figurent dans les plus riches cabinets. Le directeur de la fabrique de Sèvres, M. Brongniart, fut un des premiers protecteurs du pauvre potier, dont il resta toujours l'ami, et auquel il acheta un de ses plats les plus remarquables. Ce plat figure aujourd'hui au musée céramique de Sèvres.

Charles Avisseau a vécu pauvre et est mort pauvre. Cette pauvreté est le côté le plus glorieux de sa vie. Il a, à plusieurs reprises, repoussé énergiquement les propositions de riches marchands de Londres et de Paris qui lui demandaient de fabriquer pour eux des imitations de Palissy qu'ils eussent ensuite vendues comme authentiques. Avisseau s'y est obstinément refusé, et n'a jamais laissé sortir une pièce de chez lui sans la marquer de son estampille. Il produisait lentement et peu.

Il laisse un fils associé dès son jeune âge à ses travaux et résolu à ne pas laisser périr entre ses mains la tradition paternelle. Ses imitations des faïences de Henri II ont déjà été remarquées à plusieurs expositions régionales. Espérons que la ville de Tours, dont le Musée ne possède aucune œuvre d'Avisseau, s'empressera de réparer un si injuste oubli.

Mars 1861.


Digitized by Google

XII

CHARLES SAUVAGEOT

Une pénible cérémonie réunissait dernièrement dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois tout le personnel du musée du Louvre, autour du cercueil de M. Charles Sauvageot, mort le 30 mars à quatre heures du matin. C'était un dernier souvenir adressé au collègue affectueux et bienveillant, c'était un dernier devoir de gratitude envers un homme dont la libéralité avait résolu un problème insoluble au premier abord : enrichir le musée du Louvre.

Je n'ai pas à faire le panégyrique de M. Sauvageot : les simples et touchantes paroles adressées par le directeur des musées sur sa tombe rendraient ma tâche difficile. Son nom est connu de tous ceux qu'intéressent les choses d'art et d'intelligence. C'est celui du collectionneur le plus intrépide et le plus heureux du dix-neuvième siècle, si fécond en collec-

tionneurs. Je veux seulement dire quelques mots de sa vie, vie d'une modestie et d'une tranquillité parfaites, sans aventures, sans péripéties, toujours tendue vers un seul but : le culte du beau, et dont tous les instants furent consacrés au soin de réunir les objets les plus délicats de ce culte.

Alexandre-Charles Sauvageot est né à Paris le 6 novembre 1781. Son éducation première fut exclusivement artistique, mais tournée vers une branche de l'art à laquelle ne devait pas être attachée sa notoriété. A dix-sept ans, en 1798, il obtint le premier prix de violon au Convervatoire nouvellement organisé. Sans fortune, réduit à chercher dans son talent des moyens d'existence, il entra vers 1802 ou 1803 à l'orchestre de l'Opéra comme second violon. Plus tard, vers 1806, je crois, il obtint une place dans l'administration des douanes. Les rares collègues qui survivent à M. Sauvageot témoignent de sa scrupuleuse ponctualité à remplir ces dernières fonctions si peu en rapport avec ses goûts et la tournure de son esprit. Il ne quitta ses deux emplois que lorsque le temps eut sonné l'heure de la retraite. Il avait passé vingt-cinq ans à l'Opéra et trente à la douane.

Le goût des objets d'art, de curiosité, comme on dit maintenant, s'éveilla de bonne heure chez lui. Je lui ai entendu raconter que sa première acquisition

datait de 1797. Il avait seize ans. C'était le bon temps! La tempête révolutionnaire avait dispersé aux quatre vents du hasard et jeté au coin de la borne des myriades d'objets — de *bibelots*, pour me servir de cet ignoble néologisme — amassés pendant des siècles dans les palais des princes, les communautés religieuses, les corporations laïques, les hôtels et les maisons des riches particuliers. L'occasion était tentante et magnifique; les avisés en profitaient. Pour ne citer qu'un fait, c'est alors que les marchands de Londres vinrent faire une rafle presque générale de ces splendides porcelaines de Sèvres que l'on retrouve avec étonnement et dépit dans les manoirs de l'aristocratie anglaise. Le prix de ces merveilles n'était pas moins tentant, et je ne commettrai pas d'exagération en disant qu'en soixante années il a trois et quatre fois décuplé. Le marchand d'objets d'art tel que nous le voyons en 1860 n'existait pas, et rien ne pouvait faire prévoir les hautes destinées auxquelles était appelé ce genre d'industrie.

Au lieu de ces magasins « où tant d'or se relève en bosse » qu'il attire l'œil le plus exercé et séduit le connaisseur le plus sceptique, on ne trouvait que d'ignobles appentis formés par quatre planches et deux tréteaux et encombrés de pots égueulées ou de tessons ébréchés; ou bien il fallait, à travers les cloaques les plus infects, pénétrer dans des repaires de

chaudronniers auvergnats, et enjamber des détritus de ferraille, de plomb, de cuivre et d'étain. Ces taudis étaient des endroits mal famés. Le nom de marchands de bric-à-brac appliqué à ces industriels semblait presque une injure; c'était toujours une ironie. Les audacieux qui s'aventuraient dans ces limbes passaient pour un peu fous ou tombés au dernier degré de la décrépitude. Une caricature du temps représente l'amateur de curiosités sous la figure d'un vieux marquis, culotte courte, bas chinés, souliers à boucles, poudré, et les cheveux tombant derrière le dos et ficelés en queue de rat. Préférer les crédences du seizième siècle, les cabinets du dix-septième, les chantournages du dix-huitième, aux meubles dessinés par David, aux têtes de sphinx, et à l'acajou, c'était le comble du ridicule et de la démence! M. Sauvageot acheta donc un objet, il en acheta deux, il en acheta quatre : il était fou! Je le répète; c'était le bon temps!

Ses premières acquisitions se concentrèrent sur la chinoiserie, et, dans la chinoiserie, sur les porcelaines. On peut voir dans son cabinet des assiettes payées trente sous en 1804, dont les pareilles se sont vendues 300 francs et plus à la vente de madame la duchesse de Montebello Il y a bien là, en effet, de quoi désespérer une famille! Mais en furetant les taudis où il faisait ses trouvailles, le jeune collection-

neur rencontrait souvent un collègue de l'Opéra, M. Lamy, qui, plus âgé, avait réuni déjà un assez grand nombre de pièces rares, et lui faisait une concurrence insoutenable pour sa bourse. Le danger rend ingénieux et l'intérêt conciliant. Avec leurs faibles appointements et en surenchérissant l'un sur l'autre, ils eussent, comme on dit, mis le feu aux objets de leur convoitise. Ils s'entendirent donc. M. Lamy continua à surveiller la chinoiserie, M. Sauvageot concentra ses recherches sur les objets du moyen âge et surtout de la renaissance. M. Sauvageot n'était pas riche d'argent, mais il était jeune, bien portant, avait de bonnes jambes, l'œil exercé, il était riche de temps. C'est avec ce capital qu'il commença sa collection. Célibataire, en outre, et habitant un véritable appartement de garçon, il dut forcément circonscrire ses recherches aux œuvres d'un petit volume, et repoussa toutes celles qui dépassaient une certaine dimension. Le sacrifice ne fut pas grand. Son goût fin et délicat le portait vers ce genre d'objets. Il eût volontiers appliqué à l'art ce que l'on dit de la nature : *Maximè miranda in minimis.*

L'accord conclu avec M. Lamy fut fidèlement observé. Sa résolution une fois prise, M. Sauvageot n'en dévia plus. Pendant cinquante ans (un demi-siècle !) Paris n'eut pas de fureteur plus infatigable

et plus patient. Doué de cet instinct qui finit par se développer comme le flair chez les animaux, quand un objet ne venait pas à lui, il savait le découvrir dans le recoin le plus impénétrable de la ville. Alors commençaient les mille transes et les mille bonheurs du collectionneur. Ne pouvant consacrer qu'une somme bien modique à la satisfaction de sa passion, il était contraint, pour devenir acquéreur, de déployer des trésors d'adresse et de ténacité. C'était l'Indien des prairies sur la piste d'un ennemi. Il fallait échapper au marchand qui l'ajustait avec un prix exorbitant, et atteindre l'objet abrité derrière le prix. M. Sauvageot fut rarement malheureux. Le succès développa son goût, son goût rendit le succès de plus en plus certain. Pendant cinquante ans les émaux de Limoges vinrent se joindre aux Faenza; les Bernard Palissy aux faïences de Henri II; les ivoires aux bois sculptés, les verres de Venise et de Murano aux faïences de Nevers et de Rouen; les médaillons en buis aux bronzes florentins; les retables aux crédences; les miniatures aux vitraux, les bijoux aux orfévreries, la tapisserie à la toreutique, la damasquinure à l'intaille, les aiguières au galbe élégant aux plats *amatoria* ou aux maestro Giorgio à reflets métalliques. Pendant cinquante ans tout ce que la main inventive et élégante des artistes de la renaissance a peint, ciselé, dessiné, gravé, fondu, coulé

dans les matières les plus diverses et souvent les plus réfractaires, est venu prendre place dans ce petit logis où l'heureux collectionneur avait fini par trouver à peine la place de son lit, et d'où il s'était fait une loi de ne rien laisser sortir — que lui, le brave et excellent homme !

On demandait à Newton comment il avait pu arriver à découvrir les lois immortelles qui portent son nom. En y pensant toujours, répondit-il. Je ne veux pas faire de sots rapprochements ; mais, du petit au grand, je veux dire que c'est en ayant l'esprit toujours tendu vers le même but, en se levant tous les matins avec la même idée, que M. Sauvageot en était arrivé à réunir cette collection, une des gloires du Louvre et un objet d'envie pour les musées d'Europe.

A mesure que M. Sauvageot avançait dans la satisfaction de ses désirs, les difficultés augmentaient. Son habileté avait développé celle des marchands ; son goût avait éveillé le goût d'hommes d'esprit et de loisir qui devenaient pour lui de redoutables concurrents. A partir des premières années de la Restauration, il rencontra dans MM. Dusommerard, Préaux, de Monville, Revoil, Durand, Debruge-Duménil, des amateurs avec lesquels il fallut compter. Il avait sur eux, il est vrai, l'avantage de l'acquis, du temps et d'un noyau déjà formé. Et

d'ailleurs en touchant à ces gracieux produits de l'art il semble que l'esprit s'épure, s'élève et perde de son âpreté. Les rivalités prennent les formes courtoises de la concurrence ; on se livre des combats, mais ce sont des combats à armes émoulues, se saluant avant de croiser le fer et se serrant la main après la fusillade des enchères. En 1805, M. Sauvageot était un fou ; en 1815, il n'était plus qu'un maniaque. Original en 1820, il devint une célébrité en 1830.

On sait quelle impulsion le mouvement romantique donna à la mode du côté des œuvres nationales du moyen âge et de la renaissance. La collection de M. Sauvageot devint, avec celle de M. Dusommerard, un des arguments les plus souvent employés par les ultra-romantiques dans leurs discussions pour le moyen âge. Tout ce bruit ne l'émut pas : nature délicate et réservée, le grand jour l'offusquait ; la publicité, une publicité grossière lui déplaisait souverainement ; et bien peu parmi ceux qui vantaient le plus ses richesses avaient été admis à les voir. Il eût volontiers pris pour devise l'*Odi profanum vulgus* d'Horace, s'il ne s'en était pas composé déjà une résumant sa vie entière et donnant le cachet de sa personnalité : *Dispersa coegi.*

Ce tapage, d'ailleurs, en attirant sur lui l'attention, lui rendait plus difficiles ces trouvailles, ces bons

coups qui font la joie des collectionneurs, et qui, du reste, commençaient à devenir rares. Il n'en continua pas moins à augmenter ses trésors, déplorant la dureté des temps et se résolvant à payer quelquefois 3 ou 400 fr. ce qu'il avait jadis pour quelques écus, et ce qui se compte aujourd'hui par dizaines de mille francs. C'est de cette époque (1833) que date un portrait au crayon fait par M. Henriquel-Dupont, son ami, et qui, gravé en 1852, est devenu aussi précieux par le travail souple, simple et large de l'habile graveur, que rare par la difficulté avec laquelle M. Sauvageot le distribuait à ses amis. Avant peu cette gravure seule excitera bien des convoitises parmi les collectionneurs.

En 1829, après l'acquisition faite par le roi Charles X des cabinets Revoil et Durand, après celle faite par le gouvernement de Juillet de la collection Dusommerard, après la dispersion des collections de Monville et Debruge-Duménil, la collection Sauvageot était devenue la plus riche et la plus curieuse de Paris et celle dont l'accès était le plus difficile. Il fallait en quelque sorte, pour y être admis, présenter un certificat de connaisseur. Ce n'est pas moi qui blâmerai cette susceptibilité. Il est si pénible quand on apprécie les belles choses, quand on a pu pénétrer dans les secrets de l'art, de voir admirer à faux, de rencontrer de l'indifférence pour un chef-

d'œuvre et de l'enthousiasme pour une médiocrité. M. Sauvageot ne comptait pas les éloges, il les pesait, et le silence chatouillait plus agréablement son amour-propre que de bruyants compliments. Petits et grands, nous savions bien cela autour de lui, et c'est à cette connaissance que nous avons dû de lui voir répondre par tant de bienveillance au respect que nous lui témoignions.

En 1853, une compagnie de marchands anglais offrit à M. Sauvageot 500,000 fr. de sa collection, argent sur table. Je l'ai déjà dit : il n'était pas riche ; c'était une fortune qui lui tombait du ciel, il refusa. Voici pourquoi : dans ses chasses aux belles choses, il avait souvent été froissé de voir, au moment où, à force de ruse, de souplesse, de persévérance, il allait devenir acquéreur d'un objet longtemps désiré, cet objet lui échapper et devenir la propriété du premier passant venu, qui n'avait sur lui que l'avantage de la fortune. La puissance du sac d'écus le révoltait. Les *banquiers*, ainsi qu'il appelait tous les gens riches, lui agaçaient les nerfs. Il se refusa à l'idée que cette collection, amassée avec tant de soin, caressée avec tant de goût, que toutes ces œuvres dont la réunion avait rempli la vie d'un homme, et qu'il aimait comme une mère aime ses enfants, se disperseraient aux vents des enchères et s'en iraient orner les vitrines de l'ostentation ignorante, n'ayant

d'autre droit à un pareil honneur que le hasard de la fortune. La pensée d'un pareil sacrilége le rendait malade. Et pourquoi ne le dirais-je pas? Il était heureux de penser que son nom ne mourrait pas avec lui; et que, lorsque tant de dons particuliers vont successivement enrichir les musées étrangers, il pourrait, lui, en léguant l'œuvre de toute sa vie à un de nos grands dépôts publics, rétablir l'équilibre, et contribuer pour sa part à maintenir la suprématie intellectuelle de la France. M. Sauvageot refusa donc l'offre qui lui était faite, et, dans le courant de 1856, céda gratuitement sa collection au musée du Louvre, à la condition de ne pas recevoir de traitement, afin, disait-il, qu'on ne pût pas croire qu'il avait voulu faire une affaire; d'en être le conservateur honoraire; et que le public n'y fût admis qu'après son décès. S. Exc. M. le ministre d'État accepta le legs, et par un décret du 4 mars 1857 nomma M. Sauvageot conservateur honoraire. Quelque temps après il recevait la décoration de la légion d'honneur. Ce n'était pas du reste le premier acte de générosité de M. Sauvageot envers un établissement public. En 1840 il avait offert au cabinet des médailles une pièce manquant à un jeu d'échecs en ivoire et dont le hasard l'avait rendu possesseur.

Au moment de se dessaisir de toutes ces œuvres

si chères et si précieuses, M. Sauvageot voulut se rendre compte de leur nombre et de leur valeur. Il en fit dresser un inventaire conjointement avec un expert qui s'engagea sur parole à estimer chaque objet au prix qu'il le payerait lui-même. Il trouva en tout 1,680 objets divisés en 32 séries dont voici les principales: verreries, 151 ; faïences italiennes, 94 ; émaux, 89 ; faïences de Palissy, 97 ; os et ivoires, 90 ; bronzes, 97 ; bois, 142 ; meubles, 60 ; armes, 100 ; céramique orientale, 70 ; tableaux et gouaches, 92 ; vitraux, 64 ; bijoux, 130.

L'estimation atteignit le chiffre exact de 589,200 francs. Enfin, la libéralité de M. Sauvageot ne s'arrêta pas là, et, pendant les trois années qu'il passa au Louvre, il augmenta encore sa collection de 32 pièces d'une valeur de 7 à 8,000 francs. C'est donc un cadeau de près de 600,000 francs qu'un particulier pauvre a fait au musée du Louvre, et, au prix toujours croissant que depuis 1859 tous ces objets ont atteint dans les ventes publiques, je ne serai pas loin de la vérité en affirmant que si cette belle collection était aujourd'hui soumise aux enchères, elle dépasserait 800,000 francs. Quel éloge aurait l'éloquence de ces chiffres!

C'est au milieu de ces trésors qui lui rappelaient l'histoire de soixante années de sa vie que s'est éteint, le 30 mars dernier, M. Sauvageot, laissant à

ceux qui ont pu l'apprécier le souvenir de ses droites et nobles qualités, et à l'histoire de l'art l'impérissable mémoire d'un des amateurs les plus distingués qui furent jamais.

Avril 1860.

Paris. — Imprimerie P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.



Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER ET Cⁱᵉ, 30, rue Mazarine.



